

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



**BAILES DE PAREJA EN EL CINE MUSICAL DE
HOLLYWOOD**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Luisa Morena Cardenal

Bajo la dirección del doctor
Jesús González Requena

Madrid, 2008

- **ISBN: 978-84-692-2931-6**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
Y PUBLICIDAD I**

TESIS DOCTORAL
BAILES DE PAREJA
EN EL CINE MUSICAL DE HOLLYWOOD

LUISA MORENO CARDENAL

DIRECTOR:
JESÚS GONZÁLEZ REQUENA

ABRIL 2008

Quiero dedicar con mucho cariño este trabajo a mis padres, a mi hermano y a mis amigos, esos que han estado a mi lado en el largo proceso de escritura. Las conversaciones mantenidas con ellos han tenido para mí el mismo grado de importancia que las lecturas de los autores que aparecen citados en esta memoria. En esas conversaciones me han regalado palabras justas en momentos claves del laberinto intelectual y emocional que he atravesado.

No puedo dejar de señalar la importancia vital que han tenido en mi formación las aportaciones del profesor Jesús González Requena, a quien escuché por primera vez en el año 1993, marcando ese momento un antes y un después en mi visión del arte y del discurso teórico.

Índice general

1. Introducción	11
1.1. Primeras ideas	13
1.2. Objeto de estudio: el baile de pareja en el cine musical de Hollywood	16
1.3. Películas seleccionadas y estado de la cuestión	17
1.4. <i>Coreografía</i> de nuestro estudio	20
2. Principios teóricos y metodología de análisis	23
2.1. La Teoría del texto	25
2.1.1. El sujeto frente al texto artístico	25
2.1.2. El punto de ignición	27
2.1.3. El texto: tres registros y una dimensión	28
2.1.4. La dimensión simbólica	31
2.2. La Teoría del relato	35
2.2.1. El sujeto y la dialéctica sexual	35
2.2.2. Los modos de relato	40
2.2.2.1. Orden de representación clásico	41
2.2.2.2. Orden de representación manierista	47
2.2.2.3. Orden de representación posclásico	50
2.3. El análisis del relato	52
2.3.1. Lectura al pie de la letra vs sentido tutor	52
2.3.2. Punto de ignición y emergencia del inconsciente	54
3. Breve recorrido por la historia de la danza y el baile de pareja	55
3.1. Antecedentes del baile de pareja contemporáneo	57
3.1.1. Las emociones y la danza: repetición y estilización	57
3.1.2. La danza en Egipto, Grecia y Roma	60
3.1.3. La Edad Media y el Renacimiento	63
3.1.4. Del Barroco a la Ilustración; el nacimiento del ballet	65
3.1.5. El desarrollo del ballet y su importancia	67

3.2.El baile de pareja contemporaneo: de las praderas alemanas a las discotecas norteamericanas.....	68
3.2.1. El Vals.....	68
3.2.2. El Tango.....	73
3.2.3. Jazz, Ragtime, Charlestón y Claqué.....	74
3.2.4. Mambo, Swing y Rock and Roll.....	78
3.2.5. Twist, Beat, Shake y Soul.....	80
3.2.6. Música Disco y Salsa.....	81
3.3. Los grandes coreógrafos y el centro dinámico del cuerpo.....	82
4. Recorrido por la historia del cine musical de Hollywood.....	85
4.1. De los teatros y las salas de baile a la pantalla cinematográfica.....	87
4.2. El cine musical de los años treinta.....	91
4.2.1 Algunas películas musicales de los años treinta.....	94
- 1933, <i>42nd Street</i> (Lloyd Bacon).....	94
- 1933, <i>Gold Diggers of 1933</i> (Mervyn LeRoy).....	96
- 1933, <i>Flying Down to Río</i> (Thornton Freeland).....	98
- 1934, <i>The Gay Divorcee</i> (Mark Sandrich).....	100
- 1935, <i>Top Hat</i> (Mark Sandrich).....	103
- 1936, <i>Follow the Fleet</i> (Mark Sandrich).....	104
- 1937, <i>Shall We Dance</i> (Mark Sandrich).....	106
- 1938, <i>Carefree</i> (Mark Sandrich).....	107
4.3. El cine musical de los años cuarenta.....	109
4.3.1. Algunas películas musicales de los años cuarenta.....	111
- 1942, <i>You Never Were Lovelier</i> (W.A. Seiter).....	111
- 1944, <i>Cover Girl</i> (Charles Vidor)	112
- 1945, <i>Anchors Aweigh</i> (George Sidney).....	113
- 1949, <i>On The Town</i> (Stanley Donen).....	114
4.4. El cine musical de los años cincuenta.....	120
4.4.1. Algunas películas musicales de los años cincuenta.....	122
- 1951, <i>An American in Paris</i> (Vincente Minnelli).....	122
- 1952, <i>Singin' in the Rain</i> (Stanley Donen y Gene Kelly).....	130
- 1953, <i>Gentlemen Prefer Blondes</i> (Howard Hawks).....	133

– 1953, <i>The Band Wagon</i> (Vincente Minnelli).....	135
– 1954, <i>Brigadoon</i> (Vincente Minnelli).....	142
– 1954, <i>Seven Brides for Seven Brothers</i> (Stanley Donen).....	146
– 1955, <i>Oklahoma</i> (Fred Zinnemann).....	148
– 1955, <i>Guys and Dolls</i> (J.L.Mankiewicz).....	153
– 1956, <i>The King and I</i> (Walter Lang).....	156
– 1957, <i>Funny Face</i> (Stanley Donen).....	158
4.5. El cine musical de los años sesenta.....	160
4.5.1. Algunas películas musicales de los años sesenta.....	161
– 1961, <i>West Side Story</i> (Robert Wise y Jerome Robbins).....	161
– 1963, <i>Viva Las Vegas</i> (George Sydney).....	165
– 1965, <i>The Sound of Music</i> (Robert Wise).....	168
– 1969, <i>They Shoot Horses, Don't They?</i> (Sydney Pollack).....	170
– 1969, <i>Sweet Charity</i> (Bob Fosse).....	173
4.6. El cine musical de los años setenta.....	176
4.6.1 Algunas películas musicales de los años setenta.....	177
– 1972, <i>Cabaret</i> (Bob Fosse).....	177
– 1977, <i>New York, New York</i> (Martin Scorsese).....	180
– 1977, <i>Saturday Night Fever</i> (John Badham).....	182
– 1978, <i>Grease</i> (Randal Kleiser).....	184
– 1979, <i>All that Jazz</i> (Bob Fosse).....	186
4.7. Últimas décadas. El ocaso del cine musical.....	188
4.7.1. Algunas películas musicales de las últimas tres décadas.....	190
– 1981, <i>Pennies from Heaven</i> (Herbert Ross).....	190
– 1987, <i>Dirty Dancing</i> (Emile Ardolino).....	193
– 1997, <i>Everyone Says I Love You</i> (Woody Allen).....	194
– 2001, <i>Moulin Rouge!</i> (Baz Luhrman).....	195
– 2003, <i>Chicago</i> (Rob Marshall).....	197
5. Análisis de un musical clásico: <i>Top Hat</i>	201
5.1. Introducción. El misterio del musical clásico.....	203
5.2. Representación de la relación sexual en <i>Top Hat</i>	204
5.3. Análisis textual de <i>Top Hat</i>	206

5.3.1. Sobre la metodología de análisis de los números musicales.....	206
5.3.2. Síntesis de la trama.....	207
5.3.3. Presentación del relato	208
5.3.4. En el club londinense	211
5.3.5. En el hotel londinense.....	213
5.3.6. Primer número musical: <i>No String</i>	215
5.3.7. Dos habitaciones: lo masculino y lo femenino.....	219
5.3.8. El nacimiento de Venus.....	221
5.3.9. Primer encuentro entre el hombre y la mujer.....	225
5.3.10. Comienza el cortejo. Segundo número musical: Coda de <i>No String</i> ..	231
5.3.11. El hombre no escribe su nombre.....	234
5.3.12. Riendas y Fustas.....	236
5.3.13. Venus en los jardines; estalla la tormenta	239
5.3.14. Tercer número musical: <i>Isn't This a Lovely Day</i>	243
5.3.15. El primer telegrama de Madge.....	250
5.3.16. La primera bofetada.....	251
5.3.17. El miedo al escándalo	253
5.3.18. El jarrón y la batuta.....	256
5.3.19. El segundo telegrama de Madge	259
5.3.20. El escenario teatral como escenario de deseo. Cuarto número musical: <i>Top Hat</i>	260
5.3.21. Mujeres con los pies en la tierra. Dale se confiesa con Madge.....	265
5.3.22. Hombres con los pies en el aire. Horace se confiesa con Jerry.....	266
5.3.23. La penitencia de Horace	269
5.3.24. Trampas y promesas	272
5.3.25. Máxima transgresión y segunda bofetada	277
5.3.26. Quinto número musical: <i>Cheek to Check</i>	279
5.3.27. Un marido en exclusiva y un puñetazo en un ojo.....	290
5.3.28. Tortas y puñetazos para restablecer el orden	291
5.3.29. Remedios que no curan	292
5.3.30. La verdad.....	294
5.3.31. Noche de bodas interrumpida. Dale conoce la verdad.....	296
5.3.32. La fiesta de la carne.....	304
5.3.33. Sexto número musical: <i>El Piccolino</i>	306

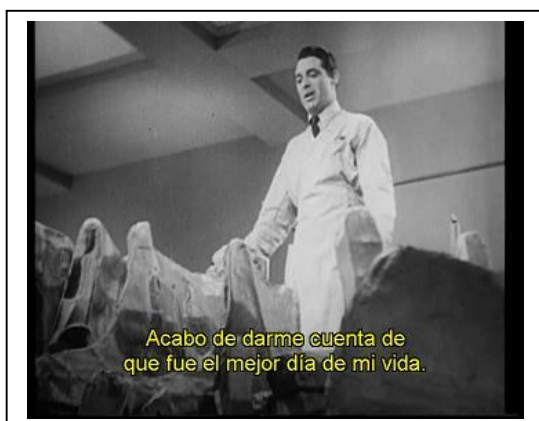
5.3.34. Desenlace: matrimonio posible	311
5.4. Los puntos claves de <i>Top Hat</i> : el hombre y la mujer en discordia.....	317
5.4.1. Desorden y <i>reorden</i> en el campo de lo masculino. Hombres y espejos.....	317
5.4.2. Personajes masculinos de <i>Top Hat</i>	318
5.4.3. Orden y desorden en el campo de lo femenino. Madre e hija.....	324
5.4.4. La Ley de la diferencia sexual y la Ley del incesto en <i>Top Hat</i>	326
5.4.5. Violencia femenina para reordenar.....	328
5.5. La relación de pareja en <i>Top Hat</i> y los tres bailes de pareja de <i>Top Hat</i>	331
6. Conclusiones	335
6.1. El cine musical y los tres órdenes de representación.....	337
6.2. El baile de pareja como operador textual.....	344
7. Anexos	349
7.1. Anexos relacionados con <i>Top Hat</i>	351
7.1.1. Películas protagonizadas por Fred Astaire y Ginger Rogers.....	351
7.1.2. Ficha técnica y artística de <i>Top Hat</i>	352
7.1.3. Esquema secuencial minutado de <i>Top Hat</i>	353
7.2. Índice de imágenes contenidas en los DVDs adjunto.....	355
8. Fuentes documentales	361
8.1. Bibliografía.....	363
8.1.1. Bibliografía general.....	363
8.1.2. Bibliografía sobre baile.....	367
8.1.3. Bibliografía sobre cine musical.....	368
8.1.4. Obras de referencia y diccionarios.....	371
8.2. Filmografía.....	375

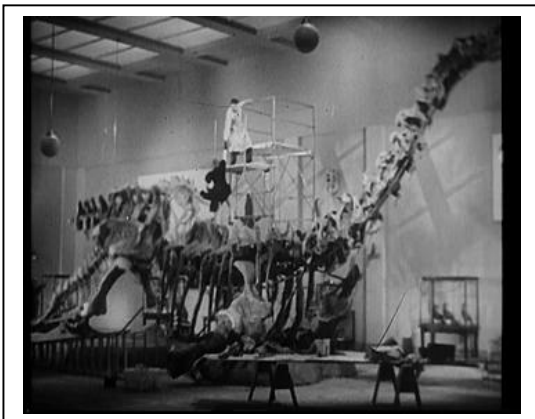
1. Introducción

1.1. Primeras ideas

La idea nuclear de esta tesis nació durante el curso académico 2002-2003, siendo oyente del seminario de doctorado de Jesús González Requena, que ese año llevaba por título *La construcción de la diferencia sexual en la comedia clásica de Hollywood*.

El texto central del seminario fue la película *Bringing up Baby* (*La Fiera de mi Niña*, Howard Hawks, 1938). El análisis textual de este relato concluyó con una reflexión ceñida a las imágenes de la última secuencia: aquella en la que Susan -la protagonista femenina interpretada por Katherine Hepburn- encaramada primero a una escalera, y después al animal prehistórico reconstruido durante cuatro años por David -el protagonista masculino interpretado por Cary Grant-, pierde el equilibrio y está a punto de caer en el mismo momento en el que el hombre le declara por fin su amor, agarrando su mano con fuerza suficiente como para rescatarla de *la caída*.





González Requena señaló cómo en estas imágenes quedaba representado el momento en que la mujer puede por fin entregarse al hombre a quien ama, y al goce, un goce sostenido por ese hombre que también la ama, tras el complicado periplo en el que la pareja se ha visto inmersa, marcado por accidentes de todo tipo provocados activamente por una mujer que consigue sacar a un hombre de su pasividad.

La comedia romántica *Bringing up Baby* sería una demostración de cómo el cine clásico de Hollywood logra poner en escena de manera simbolizada *la pulsión sexual* que desemboca en una relación amorosa posible. En esta investigación queremos abordar esta simbolización en un género cinematográfico hollywoodense muy concreto, el género musical, donde la relación entre el hombre y la mujer se articula de manera especialmente plástica a través de las coreografías de los bailes de pareja del cine musical y de manera especialmente contundente en una figura a la que, bajo la impronta de la escena final de *Bringing up Baby*, llamaremos *caída sostenida*. Nuestro objetivo es explorar con detenimiento la simbolización de las posturas psíquicas de hombre y mujer ante el encuentro sexual contenidas en esas coreografías.

Aunque no pretendemos hacer una revisión detallada de la historia del género musical, sí haremos un recorrido por los bailes de pareja de algunas de las películas musicales más populares para tener una visión general de la evolución de la puesta en escena de la dialéctica masculino/femenino a través del baile. Emplearemos para ello el método de análisis textual elaborado por González Requena y que expondremos en el capítulo 2.

1.2. Objeto de estudio: el baile de pareja en el cine musical de Hollywood

El cine de Hollywood, industria cultural, potente medio de comunicación de masas, fuente de educación sentimental, creador de modas y corrientes estéticas, abordó la articulación de la diferencia sexual y sus conflictos con especial plasticidad en el terreno del musical. Muchas películas musicales de las primeras décadas del cine sonoro -y algunas más cercanas en el tiempo- incluyeron coreografías potencialmente exportables a las salas de baile, retroalimentándose así ambos textos, películas y bailes populares. Al margen de la lectura empresarial que pueda hacerse de ello¹, lo evidente es que la fórmula en cuestión proporcionaba a los espectadores una manera de reproducir aquello de lo que eran testigos en la salas de cine². Películas y bailes pasaban a ser textos que ayudaban a configurar el deseo de los sujetos; hombres y mujeres aprehendían maneras de acercarse los unos a los otros, con un papel pautado favorable a ese encuentro que fomentaba el valor y el esfuerzo necesario para hacerlo posible, y también la autoexigencia de cierta destreza en su ejecución. Pero en estas observaciones de índole sociológica que reparan en cierta pragmática del baile de pareja y del cine musical, en la *función social* de ambos, no se localiza lo fundamental de nuestro interés. La razón primera por la que nos embarcamos en la tarea de analizar el baile de pareja en el cine musical de Hollywood es su dimensión estética, el interés que se despierta ante la contundente puesta en escena de la diferencia sexual que culmina en el erotismo de algunas coreografías que analizaremos con detenimiento.

¹ El “merchandising” existió en Hollywood desde sus comienzos; entre otras cosas, la venta de grabaciones musicales multiplicaba las ganancias de las productoras cinematográficas, a parte de fomentar el hecho de acudir una y otra vez a ver las películas para aprender las coreografías.

² Annette Kuhn recoge un trabajo de campo con entrevistas a hombres y mujeres británicos que fueron espectadores durante los años treinta de las películas musicales de Hollywood mostrando en sus testimonios gran entusiasmo por el género y recordando la fiebre por los bailes de pareja en esa época. Kuhn aporta asimismo los datos del box office de Gran Bretaña que indican el gran éxito de taquilla de estas películas. Cf.: *An Everyday Magic. Cinema And Cultural Memory*. I.B. Publishers. London, New York (2002). Cap. 7: *An Invitation to Dance*, pp. 168-195.

1.3. Películas seleccionadas y estado de la cuestión

El primer paso dado en esta investigación ha sido reunir un corpus de películas que consideramos suficientemente ilustrativas para contrastar nuestras hipótesis. Para explicar el proceso de selección que hemos llevado a cabo, es necesario subrayar el factor motor: puesto que la figura a la que llamaremos *caída sostenida* es la que movilizó nuestro deseo de investigar, decidimos prestar atención a una serie de textos cinematográficos donde esta figura apareciese de manera notoria, y fue así como llegamos a elegir el género musical como territorio idóneo para indagar en el interrogante que plantea esta figura –o su ausencia–.

Una vez acotado el campo de estudio, el *género musical*, se nos planteó la necesidad de revisar tal concepto a pesar de que, como indica Rick Altman, su significado no dé lugar a dudas: *Cuando oímos en boca de alguien la expresión «el musical de Hollywood», entendemos que no se está refiriendo a temas de producción, exhibición o recepción, sino a un corpus de películas existentes y ampliamente consensuado*³. Asimismo, Altman indica como una cualidad *a priori* de los géneros cinematográficos que tengan identidades y fronteras precisas y estables, señalando que *no tiene sentido hacer crítica de los géneros sin haber constituido antes un corpus cuya adscripción a un género sea incontrovertible*⁴. Aunque el objeto de nuestro trabajo no es *hacer crítica* del género musical, sí vemos necesario especificar hasta qué punto la adscripción al género musical de todas las películas elegidas es incontrovertible. Películas pertenecientes al género musical, según Joan Munsó Cabús, *son aquellas en que la música, las canciones y/o los bailes desempeñan un papel decisivo, o preponderante en lo que atañe a forma de expresión o simplemente en cuanto a espectáculo*⁵. Teniendo en cuenta esta definición, la inclusión en nuestro corpus de estudio de *They Shoot Horses, Don't They?* (Danzad, danzad, malditos. Sydney Pollack, 1969) sería incontrovertible, pues en este film el baile desempeña un papel decisivo en la trama; sin embargo el film en cuestión no aparece catalogado como musical en ninguna de las guías específicas consultadas. Excepciones aparte, deberíamos subrayar que no es el *género musical*, en su conjunto, lo que en principio reclama nuestro interés. Lo que nos interesa en concreto es la

³ Altman, Rick (1999): *Los géneros cinematográficos*. Paidós comunicación. Barcelona (2000). p. 47.

⁴ Altman, Rick (1999): *Los géneros cinematográficos*. op.cit. p. 39.

presencia en la escena cinematográfica de bailes de pareja, pues es en su desarrollo donde localizamos la *caída sostenida*, como forma estilizada de representar la dialéctica sexual, siendo esto un recurso habitual, eso sí, en las películas de género musical. Por tanto, si de lo que se trata es de sacar partido a la oportunidad que nos brinda la escena cinematográfica para observar y analizar esta dialéctica y ver cómo se articula en el contexto de un relato a través del baile, no ha de ser un problema que en esta investigación aparezca incluida alguna película que, sin ser *incontrovertiblemente* del género musical, sirva para ilustrar nuestra investigación, en tanto que el baile de pareja señalado ponga en escena de manera notoria la articulación de la relación (sexual) entre el hombre y la mujer protagonistas. Esta condición, tenida en cuenta a la hora de elegir nuestro material de estudio, justifica a su vez que muchas películas que ocupan un lugar importante en la historia del musical hollywoodense no sean contempladas aquí por el hecho de carecer de bailes de pareja en su puesta en escena.

Para componer un corpus de estudio que dé una visión general del territorio donde hemos centrado nuestra investigación, hemos consultado diversas guías que, de forma más o menos extensa, recopilan información relativa a las películas musicales facturadas en Hollywood desde los inicios del género. La información de estas guías aparece presentada en fichas técnicas y artísticas acompañadas de breves resúmenes de los argumentos, notas críticas, y algunos detalles anexos aportados por sus autores y extraídos en ocasiones de crónicas de rodajes. En este estudio hemos manejado fundamentalmente la guía de Joan Munsó Cabús, *El Cine Musical*⁶, que presenta una extensa recopilación de datos relativos a 1.015 películas musicales, divididos en dos partes que abordan los periodos de 1927 a 1944, la primera, y de 1945 a 1997, la segunda; y la guía del norteamericano Stanley Green, *Hollywood Musicals, Year by Year*⁷, con un corpus mucho menor, de 310 películas, pero cuyos criterios de selección nos han resultado idóneos: calidad de las canciones y los bailes, talento de los intérpretes, datos de taquilla y grado de popularidad, entre otros. A estos criterios de selección sumamos nosotros la condición específica de esta investigación: la existencia de bailes de pareja en la puesta en escena de las películas a analizar.

⁵ Munsó Cabús, Joan. *El cine musical. Volumen I. Hollywood 1927-1944*. Editorial Royal Books S.L. Barcelona (1996). Nota del Autor.

⁶ Munsó Cabús, Joan. *El cine musical. Volumen I. Hollywood 1927-1944*. Editorial Royal Books S.L. Barcelona (1996), y *El cine musical. Volumen II. Hollywood 1945-1997*. Editorial Film Ideal 2000 S.L. Barcelona (1998).

El cine musical es uno de los géneros cinematográficos más delimitados y asentados históricamente, por eso no es de extrañar que se le considere un *género fundamental para entender la historia del cine*⁸, aunque por la misma razón llama la atención que existan pocos estudios analíticos en torno a él⁹. En la bibliografía relacionada con el cine musical de Hollywood encontramos principalmente obras recopilatorias de datos de índole histórica, industrial, o biográfica, así como numerosos escritos de carácter mitificador y nostálgico. Sólo un grupo de estudiosos norteamericanos entre los que destaca Rick Altman -cuya obra de referencia es *The American Film Musical*-, indagan en la trascendencia del género desde el punto de vista sociológico, folklórico y mitológico, y se adentran de alguna manera en el terreno de la estética y la erótica de los bailes. En el prólogo a su estudio sobre el cine musical, Jean Feuer¹⁰ -una de las estudiosas del tema seguidora de Altman- repara en el hecho de que se trata de un género que tradicionalmente no ha sido intelectualizado¹¹, y plantea la siguiente cuestión: *Se precisa de una llave que nos abra la puerta de cristal resplandeciente que los musicales colocan entre ellos y cualquier forma de análisis intelectual. Los musicales parecen resistirse a su estudio, podemos desproveerlos de todo su adorno y debajo nos seguirá quedando el verdadero adorno*¹². En esta investigación queremos atravesar esa puerta resplandeciente de la que habla Feuer, y lo haremos centrando nuestra atención en la puesta en escena de los bailes de pareja, considerando que la dialéctica masculino/femenino es el eje semántico fundamental del género en cuestión, y considerando también que, como observa González Requena, en el abordaje de la sexualidad, *el texto cinematográfico afirma su soberanía: ninguna otra formación textual es capaz de articular con tanta nitidez el juego de la mirada y el deseo*¹³.

⁷ Green, Stanley (1990). *Hollywood Musicals Year by Year*. Hal Leonard Corporation. USA, 1999.

⁸ Munsó Cabús, Joan. *El cine musical*. Volumen I. *Hollywood 1927-1944*. Editorial Royal Books S.L. Barcelona (1996). Nota del editor.

⁹ Cierta tipo de estudios sobre el género musical son abundantes: los basados en la enumeración de títulos y sinopsis a modo de guía crítica, y los escritos biográficos.

¹⁰ Feuer, Jane: *El musical de Hollywood*. Editorial Verdoux, S.L. Madrid (1992).

¹¹ Vicente José Benet señala que los estudios del musical suelen versar sobre las estructuras del espectáculo relacionadas con la aparición de la música y/o la danza, y sobre la manera de elaboración de un relato sometido a unas motivaciones y una lógica causal. Cf.: "Ámame esta noche y la estabilización narrativa en el musical". *Secuencias*, nº 5. Ed. Ocho y Medio. Libros de cine. UAM (1996). pp. 47-67.

¹² Feuer, Jane (1992): *El musical de Hollywood*. op. cit. pp.11-16

¹³ González Requena, Jesús: *Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de El manantial de King Vidor*. En: González Requena, Jesús (Compilador). *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodología. Ejercicios de Análisis*. Editorial Complutense. Madrid (1995). p.30.

1.4. Coreografía de nuestro estudio

Como ya hemos indicado, las preguntas que nos planteamos en esta investigación arrancan de las observaciones de González Requena sobre ciertas maneras de representación de la relación sexual en la escena cinematográfica. Algunos de los principios teóricos elaborados y trabajados por dicho autor, y que configuran su Teoría del Texto, son expuestos en el capítulo 2 de nuestro trabajo, junto a los puntos fundamentales de la metodología de análisis textual que aplicamos pormenorizadamente al analizar el musical clásico *Top Hat*.

En el capítulo 3 hacemos un breve recorrido por la historia de la danza y de los bailes de pareja, y en el capítulo 4 lo hacemos por la historia del cine musical revisando algunas de sus obras ejemplares. En la somera revisión de estas obras vemos cómo se integra el fenómeno popular del baile en el mundo del espectáculo cinematográfico, y cómo llega a constituirse como elemento definitorio del género musical, hasta su desdibujamiento en la década de los sesenta. Incluimos unas breves anotaciones sobre el baile o los bailes de pareja que aparecen en cada una de las películas de nuestro corpus de estudio¹⁴, y comprobamos hasta qué punto son aplicables a ellas las categorías de *clásico*, *manierista* y *postclásico* establecidas por González Requena en su teoría sobre los modos de relato del cine de Hollywood¹⁵.

La manera en que se representa la experiencia sexual en el musical clásico es el tema que abordamos en el capítulo 5. En él hacemos un análisis detenido del relato más sobresaliente de la serie de películas protagonizadas a lo largo de la década de los treinta por Fred Astaire y Ginger Rogers, *Top Hat*¹⁶, musical en el que encontramos la quintaesencia de esa postura de baile a la que hemos llamado *caída sostenida*. A lo largo del análisis vemos cómo los números de baile de este film colaboran en la

¹⁴ Para ilustrar nuestras observaciones hemos capturado alrededor de seiscientas imágenes de las películas seleccionadas, y también hemos querido adjuntar los números musicales analizados, extractos editados en los cuatro DVDs que acompañan a esta memoria.

¹⁵ González Requena, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood*. Colección Trama y Fondo. Castilla Ediciones. Valladolid (2006).

¹⁶ La pareja Astaire y Rogers protagonizó ocho películas a lo largo de los años treinta; alcanzaron con ellas históricos éxitos de taquilla, situándose en primer lugar *Top Hat* (*Sombrero de Copa*. Mark Sandrich, 1935) y en segundo lugar *Follow the Fleet*, según datos de los Annual Top Money Making Films. Cf.: Faulstich, Werner y Korte, Helmut (compiladores). *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas*. Vol. 2: 1925-1944. *El cine como fuerza social*. Ed. Siglo XXI (1995). Capítulo 13.

construcción de la diferencia sexual, y cómo se trata en su puesta en escena el conflicto que conlleva la dialéctica hombre/mujer, un conflicto que en *Top Hat* evoluciona hacia una relación sexual posible, presentada como experiencia de sentido-significado para el sujeto espectador.

Tras este análisis, elaboramos un capítulo de conclusiones resultantes de nuestro trabajo de investigación, un trabajo movilizado por lo que se podría calificar como una explosión afectiva en un proceso cognitivo ante las imágenes con las que arranca nuestra escritura, y donde queremos constatar la pertinencia de la clasificación que González Requena realiza en el contexto del cine de Hollywood aplicada aquí al género musical, complementando las indagaciones al respecto -que han pasado por hacer un somero recorrido analítico por algunas de las obras más importantes del género- con el análisis detenido de un musical clásico aplicando la metodología de análisis textual que el mismo autor propone, un método de trabajo pertinente para contrastar nuestras hipótesis y poner nombre a esa figura coreográfica con gran carga simbólica, y de un peso iconográfico especial, a la que hemos denominado *caída sostenida*.

Ritzel, Fred: *La espontaneidad como confección – producción musical del decenio de 1930: Follow the Fleet* (1936), p. 269.

2. Principios teóricos y metodología de análisis

2.1. La Teoría del Texto

2.1.1. El sujeto frente al texto artístico

Para explicar el sentido -en sus tres acepciones: significado, sentimiento y dirección- que el análisis textual cobra en esta investigación, qué principios teóricos se ven implicados en su desarrollo y qué pasos daremos para hacernos cargo del deseo de indagación que se moviliza, de la emoción que surge ante los textos que nos convocan, se hace necesario subrayar la compleja naturaleza del texto artístico.

Siguiendo a González Requena, consideraremos el texto artístico como un objeto de uso; un objeto de uso estético¹⁷. Un espacio de experiencia para el sujeto; pero no para el sujeto de la codificación y la descodificación, sino para el sujeto de la lectura y de la escritura. Partimos de la idea de que el texto artístico se configura como un *espacio huella que da testimonio del esfuerzo de un sujeto por rehacer las palabras que le permitan afrontar su experiencia*¹⁸, por eso aquí el interés fundamental del texto artístico reside en que nos permite ceñir la experiencia del sujeto.

En el modelo de análisis que ponemos en curso es importante subrayar que es el texto el que elige al sujeto¹⁹, en tanto el sujeto se siente afectado por ese texto y no por otros. Ante la emoción movilizada, vivida como una verdad del sujeto del inconsciente²⁰ -verdad vivida, en principio, como discursivamente inaccesible-, el método de análisis textual que aplicamos parte de una interrogación: *No entendemos por qué nos interesan ciertos films, pero sabemos que nos interesan, que nos han interesado. (...) Sabemos que tienen sabor; el sabor de la experiencia que, en ellos, ha tenido lugar*²¹. La necesidad de comprender anida entonces en el hecho de que en esa interrogación se ve

¹⁷ González Requena, Jesús. *El análisis cinematográfico* (1995). op. cit. p.15

¹⁸ González Requena, Jesús. *El análisis cinematográfico* (1995). op. cit. p. 45.

¹⁹ Barthes alude a este hecho sustancial cuando afirma: *El texto me elige mediante toda una disposición de pantallas invisibles, de seleccionadas sutilezas: el vocabulario, las referencias, la legibilidad, etc.* Cf.: *El placer del texto y Lección inaugural* (1974, 1977). Siglo XXI Editores. México (2004). p. 46

²⁰ En sentido tópico, la palabra *Inconsciente* designa uno de los sistemas definidos por Freud dentro del marco de su primera teoría del aparato psíquico; está constituido por contenidos reprimidos a los que ha sido rehusado el acceso al sistema preconscious-consciente por acción de la represión. Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*. Ed. Paidós. Barcelona (2003). p.193

²¹ González Requena, Jesús: *El análisis cinematográfico* (1995). op. cit. p. 16.

*radicalmente comprometido el sujeto que lee*²². Ante esa emoción que nos mueve, nos preguntamos de qué fructífera manera sería posible abordar el análisis para averiguar por qué ahí somos convocados. González Requena propone una forma de comenzar: tratando de localizar en la lectura aquello que concentra una mayor intensidad emocional; lo nos hace retornar a la obra de arte, lo que nos interesa en tanto que se nos resiste, lo que nos reclama pero a su vez nos resulta *indecible*. Así nos haremos cargo, sin dilación, de la *presión de lo indecible que quiere ser dicho*²³. Evidentemente no se trata de decir *lo indecible*; lo indecible, como expone González Requena, es la experiencia, aquello que no circula, que “no pasa” en los procesos comunicativos, que no puede ser codificado como información o significación. Por eso no tiene sentido abordar el análisis del texto artístico desde el paradigma comunicativo, pues sería precisamente aquello que *comunica mal lo que concita nuestra pasión*²⁴.

*No nos importa, pues, lo que en el film puede ser entendido, sino lo que en él puede ser saboreado, gozado y padecido. Es la pasión del sujeto, en suma, lo que nos interesa*²⁵.

Por tanto, hemos de enfrentarnos a la dificultad que existe a la hora de “decir”, de utilizar el lenguaje para hablar de la emoción que, alojada en el inconsciente, emerge ante los textos artísticos: todos sabemos *de la imposibilidad de comunicar, de transmitir al otro eso que, después de todo, es lo más importante: la pasión del sujeto, su experiencia de lo real*²⁶. Ahí reside una de las paradojas del modelo de análisis textual que aquí ponemos en funcionamiento: que el interés de su objeto de estudio se concentra con especial intensidad en algo de lo que no se puede hablar. Así lo expresa Barthes: *Desde la antigüedad hasta los intentos de vanguardia, la literatura se afana por representar algo ¿Qué? Yo diría brutalmente: lo real. Lo real no es representable, y es debido a que los hombres quieren sin cesar representarlo mediante palabras que*

²² González Requena, Jesús: *S. M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*. Cátedra. Signo e Imagen/Cineastas, Madrid, 1992. p. 9.

²³ Barthes, Roland (1980): *La cámara lúcida*. op. cit. p. 53.

²⁴ González Requena, Jesús: “Texto artístico, espacio simbólico”, *Trama y Fondo* nº 9, Madrid (2000). p. 27.

²⁵ González Requena, Jesús: *El análisis cinematográfico* (1995). op. cit. p. 17.

²⁶ González Requena, Jesús: “La posición femenina en El Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz”. *Trama y Fondo* nº 3. Madrid (1997). p. 87-88. González Requena propone una definición del complejo concepto de “lo real” ya planteado por Lacan como *lo que escapa al orden imaginario y de lo semiótico: lo que no se reconoce como gestalt, como forma conformada, y lo que escapa a toda significación: lo asignificante*. Y añade: *la materia (...) en tanto se resiste en su singularidad y azarosidad*. Cf.: “El texto: tres registros y una dimensión”. *Trama y Fondo*, nº 1, 1996. p. 31.

*existe una historia de la literatura. Que lo real no sea representable –sino solamente demostrable- puede ser dicho de diversas maneras: ya sea que con Lacan se lo define como lo imposible, lo que no puede alcanzarse y escapa al discurso, o bien que, en términos topológicos, se verifique que no puede hacer coincidir un orden pluridimensional (lo real) con un orden unidimensional (el lenguaje)*²⁷.

Así pues, en tanto que elaborar un discurso sobre la experiencia de lo real del sujeto conlleva una dificultad casi insalvable, la labor fundamental del análisis textual será tender puentes de acceso al sujeto del inconsciente donde se aloja esa emoción movilizadora. Y el primer puente será ese que nos conecta con el momento de máxima tensión emocional entre texto y sujeto, el punto en que el texto toca al sujeto con más intensidad.

2.1.2. El punto de Ignición

Ese punto nuclear es el que denomina González Requena *punto de ignición* y lo define como el *lugar del texto que quema al sujeto que lee*²⁸, lo indecible, lo real; el punto en que el texto interesa más al sujeto. El *punto de ignición*, concepto clave de la metodología de análisis textual requeniana, nombra el lugar que centra el sentido, un momento de tensión, de máxima potencia, que magnetiza todos los demás lugares del texto. No está de más recordar el significado de la palabra *ignición* para subrayar la pertinencia de este concepto, en tanto que se localiza como motor de arranque del análisis: *Ignición: (Del b. lat. ignīre, encender, y -ción). 1. f. Acción y efecto de estar un cuerpo encendido, si es combustible, o enrojecido por un fuerte calor, si es incombustible. 2. f. Acción y efecto de iniciarse una combustión. 3. f. Acción que inicia o desencadena ciertos procesos físicos o químicos; p. ej., una chispa eléctrica puede producir la descarga de un gas; una acción eléctrica puede producir una descarga de la sinapsis de dos células nerviosas*²⁹.

Puesto que el *punto de ignición* vendría a ser el *ojo* del huracán, el núcleo incandescente del relato, es para hablar de ese punto concreto para lo que el lenguaje encontraría mayores resistencias. Ante la paradoja que se nos plantea –el hecho de no poder hablar

²⁷ Barthes, Roland: *El placer del texto y Lección inaugural* (1974, 1978). op. cit. p.127-128.

²⁸ González Requena, Jesús: *El análisis cinematográfico* (1995). op. cit. p. 37.

de eso que precisamente es lo que más nos interesa- recurrimos a abordar el análisis del texto tomando como centro eso hacia lo que todo lo demás apunta. *En torno a lo indecible* –en torno al punto de ignición- *se constituye un orden simbólico, una guía con la que afrontar el desfiladero de nuestra experiencia de lo real.*

*La lectura, la escritura, trazan el perfil de un sujeto que se encuentra en el eje del punto de ignición, en el lugar de la verdad, en suma*³⁰.

2.1.3. El texto: tres registros y una dimensión

Barthes recurre a una comparación sencilla pero clarificadora para hablar de aquello a lo que ha de enfrentarse el analista del texto artístico: *Si usted clava un clavo en la madera, la madera se resiste diferentemente según el lugar donde se lo clava: se dice que la madera no es isotrópica. El texto tampoco es isotrópico: los bordes, la fisura son imprevisibles*³¹. Estamos por tanto ante un territorio heteróclito para cuyo estudio partiremos de la propuesta de González Requena³², quien concibe el texto como un espacio en el que podemos hallar tres registros que responden a los ámbitos donde se configura la relación del sujeto con el texto.

A partir de la lectura de los escritos de Freud, Jacques Lacan describió tres órdenes a través de los cuales el sujeto se constituye como tal: el orden de lo simbólico, el orden de lo imaginario y el orden de lo real³³. González Requena realiza una relectura de la tópica ternaria lacaniana diferenciando entre un registro de lo semiótico, un registro de lo imaginario, y un registro de lo real. El registro de lo semiótico, que correspondería al orden simbólico lacaniano, está integrado por los signos, los significantes y las redes articuladas que conforman el texto en tanto *tejido de significaciones*³⁴. Lo semiótico es por tanto lo que determina su inteligibilidad. El registro de lo imaginario sería *el registro de lo que en el texto se entiende, pues se reconoce, pero sin articularse, sin devenir significación: lo imaginario, eso que funda la deseabilidad de una imagen, sustentada en un juego de analogías antropomórficas. El texto, pues, como constelación*

²⁹ Diccionario RAE, versión digital: <http://www.rae.es/> (2005)

³⁰ González Requena, Jesús: *El análisis cinematográfico*. (1995). op. cit. p. 45.

³¹ Barthes, Roland: *El placer del texto y Lección inaugural* (1974, 1978). op. cit. p.60

³² González Requena, Jesús (1996): “El texto: tres registros y una dimensión”. op. cit.

³³ Lacan, Jacques (1974-1975): *Seminario 22. R.S.I.* (inédito)

³⁴ González Requena, Jesús (1996): “El texto: tres registros y una dimensión”. op. cit. p. 13.

de imagos³⁵. Y por último, el registro de lo real estaría integrado por *lo que se resiste a su reconocimiento y a su inteligibilidad, a su imaginariedad y a su significabilidad. Lo que está más allá de toda forma, de toda imago y de todo significante*³⁶.

Así pues, concebiremos el texto como un espacio donde se encuentran diversos registros -*el de los signos (semiótico), el de las imágenes (imaginario), el de la materia (lo real)*³⁷- espacio que podría ser descrito con la metáfora del *bricolage*³⁸ que elabora Claude Lévi-Strauss³⁹, como propone González Requena: *Bricolage (...) de trozos de materia (cuerpos, objetos, materiales, texturas: todo aquello que deja su huella en la película cinematográfica, incluido el tiempo bruto de lo real - el de la toma), de signos icónicos y verbales, y de imágenes antropomórficas - espectaculares, deseables.*

Pero un bricolage –y aquí González Requena introduce una matización a la idea de Lévi-Strauss- *donde la materia misma, lejos de ser mero soporte de los signos que en ella se articulan, impone su presencia y su resistencia: bruta y primaria (...)*⁴⁰.

Es fundamental tener presente que la razón por la que podemos hacer esta distinción de registros de un texto estriba en que estos registros responden a los ámbitos donde se configura la relación del sujeto con ese texto. *En el texto, junto a su tejido de signos, a su constelación de imagos y a la textura real que impone su resistencia, está el sujeto: sólo hay texto en la medida en que la interrogación del sujeto se ve movilizada ahí, en el juego de esos tres registros*⁴¹.

³⁵ González Requena, Jesús (1996): “El texto: tres registros y una dimensión”. op. cit. p. 13.

³⁶ González Requena, Jesús (1996): “El texto: tres registros y una dimensión”. op. cit. p. 13.

³⁷ González Requena, Jesús: *El análisis cinematográfico*. op. cit. p. 45.

³⁸ Interpretando lo que Lévi-Strauss sugiere, el bricolaje simbólico tendría que ver con el procedimiento (mental y verbal) que realiza el hechicero o chamán, a la hora de construir un mito, en el contexto de esas culturas primitivas que el mencionado autor ha estudiado. El mito es, de este modo, el resultado de una operación de bricolaje, llevada a cabo a partir de restos, fragmentos, sobras o desechos de otros mitos anteriores, de otros relatos mitológicos previos. Nos interesa subrayar que, a pesar de que el término francés ‘bricolage’, traspasado con su mismo significado también al español, se refiere a una manipulación manual de objetos y materiales bien concretos -sobre todo en el ámbito hogareño-, el acierto de Lévi-Strauss consiste en haberlo importado a un campo estrictamente lingüístico, en relación con la manipulación mental que supone la construcción de un relato, en este caso mítico, que se va a crear y a transmitir verbalmente, conservándose después en ese soporte, no visible, que es la memoria; la memoria concreta del narrador oral y, de manera más general, la memoria colectiva de una comunidad cultural determinada. Martín Arias, Luis. “Historia (de España) e intrahistoria (del sujeto): de Unamuno a Erice”. *Trama y Fondo nº 9: El Espíritu de la Colmena*. Ed. Asociación Cultural Trama y Fondo. Madrid (2000). p. 47.

³⁹ Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. Ed. Fondo de Cultura Económica (1986).

⁴⁰ González Requena, Jesús: *El análisis cinematográfico* (1995). op. cit. p. 45.

⁴¹ González Requena, Jesús (1996): “El texto: tres registros y una dimensión”. op. cit. p. 30.

Aquí, una nueva metáfora resulta operativa: la de asemejar el texto a un *tejido*, donde, según Barthes, el sujeto se pierde: *Texto quiere decir Tejido, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido –esa textura- el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. Si amásemos los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una hifología (hifos: es el tejido y la tela de la araña)*⁴². Barthes define así el *texto-tejido* como un *entrelazado perpetuo* en el que el sujeto debe perderse –o mejor, debe dejarse perder, puesto que la labor de análisis aboca a perderse en el texto a no ser que este “perderse” se tapone con la codificación inmediata de toda señal- para apreciar el plural del que está hecho: *En este texto ideal las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás*⁴³; *este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal; los códigos que moviliza se perfilan hasta perderse de vista, son indecibles (...); los sistemas de sentido pueden apoderarse de este texto absolutamente plural, pero su número no se cierra nunca al tener como medida el infinito del lenguaje*⁴⁴.

Para Barthes el análisis textual no trata de averiguar mediante qué está determinado el texto, sino más bien cómo estalla y se dispersa. González Requena se separa de la idea barthesiana de que el texto sea absolutamente plural, con múltiples entradas de acceso igualmente operativas, y señala que a la hora de analizar un texto no interesa tanto su deriva como su centramiento: *La lectura no es una deriva, sino una búsqueda, una puesta en contacto, simbolizada, con lo real*⁴⁵. Se hace necesario aquí volver al concepto de *punto de ignición*, que localizaría un núcleo a partir del cual poder

⁴² Barthes, Roland: *El placer del texto y Lección inaugural* (1974, 1978). op. cit. p.104

⁴³ Cabe aquí anotar la conexión de la noción barthesiana de análisis textual con el concepto propuesto por Julia Kristeva de *intertextualidad* que el semiólogo cita en su “Análisis textual de un cuento de Edgar Poe”, definiendo la noción de texto como *un proceso de significaciones en operación (...) que se observa no como un producto terminado, clausurado, sino como una producción en plena elaboración, ramificada, sobre otros textos, otros códigos (es la intertextualidad), articulada de esta manera sobre la sociedad, la Historia, no siguiendo caminos deterministas sino citaciones*. Barthes, Roland (1973): “Análisis textual de un cuento de Edgar Poe”. En *La aventura semiológica* (1963-1973). Paidós Comunicación. Barcelona (2003). pp. 323-324.

⁴⁴ Barthes, Roland (1970): *S/Z*, Siglo XXI, Madrid, 1980. p. 3.

⁴⁵ González Requena, Jesús: *El análisis cinematográfico* (1995). op. cit. p. 19.

enfrentarse al análisis sin que este se presente como una deriva de sentido. El centramiento en el análisis se articularía por tanto en torno al *punto de ignición*, concepto relacionado en cierta forma con el hecho al que apunta el concepto de *punctum*⁴⁶ que el propio Barthes elaboró en su última obra, *La cámara lúcida*, para abordar la lectura de la serie de fotografías que analiza.

Podemos ver cómo, a pesar de las conexiones metafóricas señaladas y de la similitud en la denominación de ciertos términos fundamentales, existe una notoria distancia conceptual entre González Requena y Barthes en torno a la valoración que hacen de la productividad del análisis textual. Para Barthes el texto es sin duda un objeto de uso, de uso estético, placentero, -gozoso- pero con infinitas lecturas que lo condenan inexorablemente a tener un sentido disperso, desarticulado. Hablará de la *significancia*⁴⁷ del texto como *lugar de goce*⁴⁸, y también asignándole, de alguna manera, la calidad de sentido: *¿Qué es la significancia? Es el sentido en cuanto es producido sensualmente*⁴⁹.

Pero al margen de ese *sentido erótico* que encuentra Barthes en el texto –un texto en todo momento vinculado a las nada desdeñables sensaciones de placer y goce- González Requena señala como innegable la capacidad de producción de sentido que el texto posee. Esta capacidad se certifica en tanto que, ante el texto, la subjetividad humana se constituye por medio del anudamiento de los tres distintos registros –semiótico, imaginario y real-, en una dimensión: *la dimensión simbólica*⁵⁰, que es propiamente ese espacio donde la subjetividad humana se constituye materialmente.

2.1.4. La dimensión simbólica

Habiendo indagado en la naturaleza del texto artístico y señalado su capacidad de constituir la subjetividad humana, es ya momento de anotar el primer enunciado de la Teoría del Texto elaborada por González Requena y en la que se inscribe nuestro

⁴⁶ Barthes define el *punctum* -cuya significación latina es *pinchazo, pequeño agujero, punto, punto geométrico, espacio o momento muy breve*- como un *detalle* que reclama y concentra la atención. Cf.: Barthes, Roland (1980): *La cámara lúcida*. op. cit. p. 89.

⁴⁷ Concepto que Barthes toma de Julia Kristeva.

⁴⁸ Barthes, Roland: *El placer del texto y Lección inaugural* (1974, 1978). op. cit. p.104.

⁴⁹ Barthes, Roland: *El placer del texto y Lección inaugural* (1974, 1978). op. cit. p.100.

⁵⁰ González Requena, Jesús (1996): “El texto: tres registros y una dimensión”. op. cit. p. 31.

trabajo: *sólo hay inconsciente, aparato simbólico, en tanto que es construido por los textos. Pues no hay otra cosa que textos para los hombres*⁵¹.

González Requena objeta a la semiótica tradicional el no haber reparado en la dimensión simbólica, propiamente fundadora del lenguaje, y señala la necesidad de incorporar las aportaciones de ciertos autores que considera fundamentales para constituir una teoría general del texto capaz de localizar esta dimensión en el núcleo de su aparato teórico.

En primer lugar cabe citar las aportaciones de Sigmund Freud⁵², quien elaboró el concepto de *complejo de Edipo*⁵³, que constituiría la trama textual esencial que configura la subjetividad en la civilización occidental. Al respecto de este hallazgo en el campo del psicoanálisis, González Requena afirma: *Hay sujeto –hay deseo, hay inconsciente– sólo en la medida en que cierto texto lo construye*⁵⁴. Pero la teoría de lo simbólico esbozada en gran medida en el texto freudiano requiere, en palabras de González Requena⁵⁵, *piezas que proceden de otros lugares (...): el valor de uso* -esa dimensión del ser del sujeto humano que escapa al orden del intercambio señalada por Carl Marx en su *Contribución a la crítica de la economía política* (1859), donde el filósofo se interrogó por la capacidad del arte griego (haciendo referencia concretamente a la tragedia clásica) para pervivir a los más cambiantes sistemas de producción y de relación social- y *la eficacia del significante* -esa red de signos que teje la realidad que habitamos, señalada por Claude Lévi-Strauss en *Mitológicas* (1964), donde logró reconocer en los mitos primitivos redes de significantes que patentizaban la

⁵¹ González Requena, Jesús (1997). “La emergencia de lo siniestro”. op. cit. p. 69.

⁵² Además de su labor terapéutica, Freud hizo incursiones en el terreno del arte y sus creadores, aplicando la teoría psicoanalítica más allá del ámbito de la clínica: *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen* fue el primer análisis detallado de una obra literaria publicado por Freud, quien comienza el ensayo justificando el análisis del texto de Jensen como un intento de aplicar sus descubrimientos sobre la interpretación de los sueños a la obra literaria. Cf.: Gordo, Jaime. *Lo femenino y lo siniestro* (en Freud). Artículos con trama: < <http://www.tramayfondo.com> > (octubre 2005)

⁵³ La primera aparición impresa del término *complejo de Edipo* se localiza en la obra de Freud de 1910: “Sobre un tipo especial de la elección de objeto en el hombre”, en origen, capítulo I de *Aportaciones a la psicología de la vida erótica*. Allí podemos leer: (...) *Las revelaciones sexuales han despertado en él las huellas mnémicas de sus impresiones y deseos infantiles más tempranos, reanimando consiguientemente determinados impulsos psíquicos. Comienza pues a desear a la madre (...) y a odiar de nuevo al padre, como a un rival que estorba el cumplimiento de tal deseo. En nuestra terminología decimos que el sujeto queda dominado por el complejo de Edipo*. Freud, Sigmund: *Obras Completas*, vol. 8: Ensayos XLVI-LXI. Ensayo LII, p. 1628-1629.

⁵⁴ González Requena, Jesús. “La emergencia de lo siniestro”. *Trama y Fondo*, nº 2 (1997), p.68.

⁵⁵ Las referencias a Freud, Marx y Lévi-Strauss las tomamos de: González Requena, Jesús (1995): *El análisis cinematográfico*. op. cit. pp. 33-34.

existencia de cierta inteligencia sintagmática y paradigmática, de cierta dimensión generadora del lenguaje.

Siguiendo el estudio que realizó Vladimir Propp⁵⁶ sobre las estructuras narrativas de un conjunto de cuentos maravillosos, en los que localizaba una serie de actos y funciones similares desempeñadas por personajes arquetípicos, Lévi-Strauss afirma en su artículo “La eficacia simbólica”⁵⁷: *Hay muchas lenguas, pero muy pocas leyes fonológicas, válidas para todas las lenguas. Una compilación de los cuentos y mitos conocidos ocuparía una masa imponente de volúmenes. Pero se pueden reducir a un pequeño número de tipos simples en los que operan, tras la diversidad de los personajes, unas pocas funciones elementales*⁵⁸. En este artículo, donde Lévi-Strauss estudia la *eficacia simbólica* de los relatos míticos, analiza el ritual y los efectos de un encantamiento utilizado por la tribu de los *cuna* de Panamá para ayudar en un parto difícil. En esta cura shamanística, a la que según explica el antropólogo sólo se recurre en caso de dificultades a requerimiento de la partera, se trata de *suscitar una experiencia y, en la medida en que esta experiencia se organiza, ciertos mecanismos colocados fuera del control del sujeto se regulan espontáneamente para llegar a un funcionamiento ordenado*⁵⁹. Lévi-Strauss expone cómo *una serie de representaciones evocadas por el shamán determinan una modificación de las funciones orgánicas de la parturienta. Las labores se encuentran bloqueadas al comienzo del canto, el alumbramiento se produce al final, y los procesos del parto se reflejan en las etapas sucesivas del mito*⁶⁰. El antropólogo asemeja así la cura shamanística con la psicoanalítica: *se trataría en cada caso de inducir una transformación orgánica, consistente, en esencia, en una reorganización estructural, haciendo que el enfermo viva intensamente un mito –ya recibido, ya producido- y cuya estructura sería, en el plano del psiquismo inconsciente, análoga a aquella cuya formación se quiere obtener en el nivel del cuerpo. La eficacia simbólica consistiría precisamente en esta «propiedad inductora» que poseerían, unas con respecto a otras, ciertas estructuras formalmente homólogas capaces de*

⁵⁶ Propp, Vladimir (1928). *Morfología del cuento*. Ediciones AKAL. Madrid (1998).

⁵⁷ Lévi-Strauss, Claude (1949): “La Eficacia Simbólica”. Artículo recogido en *Antropología Estructural* (1958). Ed. Paidós. Barcelona (1999). pp. 211-227.

⁵⁸ Lévi-Strauss, Claude (1949): “La Eficacia Simbólica”. op.cit. p. 227.

⁵⁹ Lévi-Strauss, Claude (1949): “La Eficacia Simbólica”. op.cit. p. 222.

⁶⁰ Lévi-Strauss, Claude (1949): “La Eficacia Simbólica”. op.cit. p. 224.

*constituirse, con materiales diferentes en diferentes niveles del ser vivo: procesos orgánicos, psiquismo inconsciente, pensamiento reflexivo*⁶¹.

Con estas reflexiones queremos avalar uno de los principios teóricos que sostienen nuestro trabajo: que la subjetividad humana se conforma a través de los textos, y por ello resulta pertinente ir a los textos para saber del sujeto y de su deseo, sometiéndolos a un análisis que nos devuelva las claves de la configuración del sujeto. La obra de arte modula la pasión, tanto del autor como del espectador; en ella cristaliza la experiencia del sujeto. En los textos artísticos que aquí nos convocan cristaliza una de sus dimensiones más densas: la experiencia sexual; antes de sumergirnos en su análisis es necesario hacer unas anotaciones en torno a este tema clave y su relación con el texto que hemos señalado como el primero y fundador del sujeto: *el complejo de Edipo*.

⁶¹ Lévi-Strauss, Claude (1949): “La Eficacia Simbólica”. op.cit. p. 225.

2.2. La Teoría del relato

2.2.1. El sujeto y la dialéctica sexual

En el sentido que venimos desarrollando, el *complejo de Edipo*⁶² formulado por Freud puede ser reconocido como un relato fundacional del sujeto del inconsciente. Su transcendencia estriba en que en él se escriben dos leyes civilizatorias básicas: la ley de la diferencia sexual y la ley del incesto. Ambas leyes, abrochadas en su origen, marcan un límite, una prohibición que inscribe la barrera que separa al sujeto de su primer objeto de amor -la madre-, permitiendo que se configure como *sujeto de deseo*, nacido de la asunción de la falta, y abocado al conflicto de la elección de objeto de deseo. Esboцemos, de manera somera, la relectura de este relato fundador.

El bebé mantiene una íntima relación de dependencia y amor con la madre en sus primeros años, que será interceptada cuando se haga notoria la existencia de un tercero hacia quien la madre mira. Esta mirada que apunta hacia otro lugar, señala que la madre carece de algo y desea algo que el bebé no puede darle. El tercero es sentido por el bebé como intruso y también como agresor, pues tras la puerta cerrada, *ese denso operador textual –uno de los más primarios significantes, que se traza en el espacio articulando las categorías semánticas de lo interior y lo exterior tanto como de lo abierto y lo cerrado*⁶³ - hace gemir a la madre.

En busca de la causa que convierte a la madre en carente, en deseante, el bebé percibirá la diferencia sexual anatómica. El niño varón descubrirá que la madre carece de algo que él tiene pero que podría perder (fantasía infantil origen del miedo a la castración).

⁶² *Complejo de Edipo: Conjunto organizado de deseos amorosos y hostiles que el niño experimenta respecto a sus padres. En su forma llamada positiva, el complejo se presenta como en la historia de Edipo Rey: deseo de muerte del rival que es el personaje del mismo sexo y deseo sexual hacia el personaje del sexo opuesto. En su forma negativa se presenta a la inversa: amor hacia el progenitor del mismo sexo y odio y celos hacia el progenitor del sexo opuesto. De hecho, estas dos formas se encuentran, en diferentes grados, en la forma llamada completa del complejo de Edipo. (...) La antropología psicoanalítica se dedica a buscar la estructura triangular del complejo de Edipo, cuya universalidad afirma, en las más diversas culturas y no sólo en aquellas en que predomina la familia conyugal.* Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*. op. cit. pp. 61-62.

⁶³ González Requena, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood*. Colección Trama y Fondo. Castilla Ediciones. Valladolid (2006). p. 184

La niña descubrirá que ella también carece, como la madre, de ese algo (fantasía infantil de castración).

El tercero, el padre, representante de la ley en tanto que intercepta al bebé la posesión en exclusiva de la madre, compensa simbólicamente esa prohibición prometiendo al niño varón que habrá, en un futuro, una mujer (ya no la madre) para él, y a la niña que habrá un varón (ya no el padre) para ella. Con la ley nace el deseo, transformación de la pulsión⁶⁴ que, tras ser negado el acceso al objeto de amor primero, se ligará en el futuro a un nuevo objeto de amor.

Todo pues quedaría determinado, en este relato fundacional, por tener o no tener aquello que magnetiza el deseo de la madre y que a su vez encarna la ley de manera simbólica: el *falo*⁶⁵.

La tarea del sujeto adulto será pasar de la dialéctica *tener/no tener (fase fálica)* al *hacer (fase genital)*⁶⁶, por vía del deseo, posicionándose como hombre o como mujer. La madre queda prohibida y el padre, en tanto que encarna la ley, que sanciona y promete, también. Las leyes simbólicas -de la diferencia sexual y del incesto- quedan inscritas en el sujeto del inconsciente en edad temprana. A través del proceso de inscripción de la ley, el proceso edípico, se funda el sujeto del inconsciente.

En la *trama edípica* la falta constituye el origen del sujeto de deseo. La figura del tercero introduce la ley, la prohibición, pero también una promesa⁶⁷ que ayuda al sujeto

⁶⁴ Pulsión: *proceso dinámico consistente en un empuje (carga energética, factor de motilidad) que hace tender al organismo hacia un fin. Según Freud, una pulsión tiene su fuente en una excitación corporal (estado de tensión); su fin es suprimir el estado de tensión que reina en la fuente pulsional; gracias al objeto, la pulsión puede alcanzar su fin.* Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*. op. cit. p. 324.

⁶⁵ *Falo*: En psicoanálisis, el empleo de este término hace resaltar la función simbólica cumplida por el pene en la dialéctica intra- e intersubjetiva (asunción por el sujeto de su propio sexo). Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*. op. cit. pp. 136-137.

⁶⁶ González Requena señala que la *fase genital* -freudiana, criticada como *fase imaginaria* por Lacan- es la *fase del hacer*, por oposición a la *fase del tener*, algo que, según el autor, es deducible a partir de Freud y que contradice las formulaciones lacanianas.

⁶⁷ La conceptualización de la *promesa* que acompaña a la función simbólica del padre de introducir la ley, constituye la especificación básica de González Requena al tema del Edipo.

de deseo a conducir la pulsión *-ese enemigo interno que no deja de exigir satisfacción*⁶⁸-.

En la infancia, los cuentos relatados al niño antes de dormir representan simbólicamente los conflictos emocionales surgidos en la etapa edípica, y proyectan en el horizonte un lugar para el sujeto de deseo, pues en ellos se formula la promesa de que aguarda un espacio donde la pasión-pulsión podrá posarse⁶⁹. En la edad adulta, la necesidad de promesas, de lugares para la pasión, de escenarios de deseo, y de textos que nos sujeten, permanece, pues la falta sigue en nosotros, en tanto que no existe objeto que la colme.

Puesto que el sujeto de deseo nace de la prohibición del primer objeto amado, el deseo se vivirá como una transgresión, que se configura como la antesala del goce. Podemos adoptar la siguiente fórmula para ver la evolución de la pulsión:

	Es interceptada por la	nace el	se acusa una	se accede al
Pulsión→	Ley (Prohibición,	→ Deseo	→ Transgresión	→ Goce
	principio de realidad)	que apunta a un objeto		

El eje argumental de la inmensa mayoría de los relatos pasa por esta cadena. Los relatos simbólicos construyen una manera ritual de pasar por la transgresión que ha de llevar a una manera de gozar que no resulte aniquiladora para el sujeto, puesto que el goce supone la experiencia del contacto con *lo real* que lleva consigo la búsqueda de *satisfacción* de la pulsión. Pero esa *satisfacción* nunca llega, por eso el goce es para el sujeto también experiencia de carencia, de la inanidad esencial de todo objeto de deseo, de su incapacidad de colmar la hendidura del sujeto. Cabe aquí rescatar otra idea de

⁶⁸ *El núcleo de nuestra esencia está formado por el oscuro 'ello', que no se comunica directamente con el mundo exterior (...) en este 'ello' actúan los 'instintos' cuya única tendencia es la de alcanzar su satisfacción (...) ya que el 'ello' obedece al inexorable principio del placer (...). El yo combate en dos frentes: debe defender su existencia contra un mundo exterior que amenaza aniquilarlo, tanto como contra un mundo interior demasiado exigente. Emplea contra ambos los mismos métodos de defensa, pero la protección contra el enemigo interno es particularmente inadecuada. Debido a la identidad de origen con este enemigo y a la íntima vida en común que ambos han llevado ulteriormente, el yo halla la mayor dificultad en escapar a los peligros interiores que subsisten como amenazas aun cuando puedan ser domeñados transitoriamente.* Freud, Sigmund (1938). *Compendio del psicoanálisis. Obras Completas. Freud total, 1.0* (versión electrónica). Ediciones Nueva Hólade (1995).

⁶⁹ Bruno Bettelheim corrobora la eficacia simbólica de los cuentos de hadas argumentando cómo *El cuento expresa mediante palabras y acciones lo que ocurre en la mente del niño*. Cf.: Bettelheim, Bruno (1975). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Editorial Crítica. Biblioteca de bolsillo. Barcelona (2002). p. 169.

González Requena, quien matiza que el precio del acceso al goce es siempre la herida narcisista; sólo hay goce allí donde el Yo del sujeto conoce de cierta quiebra; donde lo real emerge cuando lo imaginario se resquebraja. Así pues, el sexo comienza siendo una imposición pulsional que pone en jaque al Yo, y en tanto que el sexo está vinculado a la violencia pulsional⁷⁰, *en el acto del amor se movilizaría así, al máximo, esa violencia esencial del hombre*⁷¹.

Estas apreciaciones, que ponen en relación el sexo y la violencia, nos conducen al territorio del relato: es necesario contar con un relato en el que sea posible la relación sexual sin que resulte aniquiladora. En palabras de González Requena, es necesario *que haya un momento dado, y demorado, (...) para el goce –para la violencia-. Si el varón puede llegar allí es porque la violencia, la agresión, late en él. Y si la mujer puede entregarse allí es porque la violencia y la agresión laten, igualmente, en ella.*

*Pero conviene que, cuando eso suceda, cuando lleguen hasta allí, eso sea algo más que un suceso -una experiencia de lo real desintegradora, vacía de sentido-, es decir: hace falta que alcance la dignidad del acto*⁷².

El relato simbólico se convierte así en una pieza fundamental de la dialéctica sexual, en tanto que prefigure el acto con sentido: *En el momento del acto, que es el momento de lo real, la conciencia, el Yo, no está -se desvanece a la vez que el objeto que lo ha configurado-; para eso hace falta contar, en el inconsciente, con un relato verdadero: uno capaz de prefigurar el acto para que así, cuando éste tenga lugar, pueda ser conformado como palabra, y encuentre, en esa misma medida, sentido. Hace falta, en suma, que ese momento vacío de conciencia, el momento del acto, pueda quedar inserto en un relato que lo integre, lo conforme y lo continúe. Tal es, después de todo, lo que diferencia al mero suceso –siempre real- del acto: pues sólo hay, en rigor, acto, cuando el suceso puede encontrar su lugar y resultar inscrito en el relato que lo configura y lo dota de sentido.*

*(...) toda obra cultural, en ese que es su principal monumento, el erotismo, apunta hacia ello: a hacer de la violencia algo humano y productivo*⁷³.

⁷⁰ Freud había localizado en el individuo una violencia radical, destructiva, dirigida sobre el prójimo. González Requena, Jesús. “Del Soberano Bien” (2003). op. cit. p. 33

⁷¹ González Requena, Jesús. “Del Soberano Bien” (2003). op. cit. p. 35

⁷² González Requena, Jesús. “Del Soberano Bien” (2003). op.cit. p. 49.

⁷³ González Requena, Jesús. “Del Soberano Bien” (2003). op.cit. p. 49.

En este sentido, González Requena señala que el enamoramiento, su construcción, canaliza la pulsión. Sin duda es un estado imaginario, pero necesario: *enamorarse - poder enamorarse- es un síntoma de salud. Pues de lo que se trata en tal estado es, precisamente, de realizar esa tarea esencial que consiste en construir el deseo: literalmente en ligar la pulsión a un objeto*⁷⁴.

Pero la cosa se complica, pues *la apoteosis de la fase fálica –presidida por la dialéctica del tener- que se alcanza en el enamoramiento debe por ello resolverse como acceso a la fase genital: esa fase que ya no es la fase del tener, sino la fase del hacer y del padecer*⁷⁵. Llegar a la fase genital –a la relación sexual- exige vencer lo que Freud denominó *la repudiación de la feminidad*⁷⁶. La posición masculina, tal y como Freud la concibe, es aquella en la que el hombre ha superado la posición homosexual y la fetichista y ha vencido con *arduos esfuerzos* el horror a la castración de la mujer, siendo capaz de poseerla y, al hacerlo, infligirle el goce. De ahí que González Requena hable de mujer y hombre en términos de *mujer y héroe: El héroe es aquel que es capaz de seguir ahí, y querer a esa mujer tras la experiencia sexual*⁷⁷.

*El héroe es el que resiste (...) la desaparición del objeto, abrasado por el goce y, entonces, es capaz de tender la mano al sujeto que emerge en esa desaparición: un sujeto que goza, es decir, que padece*⁷⁸.

⁷⁴ González Requena, Jesús. “Del Soberano Bien” (2003). op.cit. p. 49.

⁷⁵ González Requena, Jesús. “Del Soberano Bien” (2003). op.cit. p. 50.

⁷⁶ La idea que más rechazo genera de Freud es el horror ante los genitales femeninos por parte del niño: el miedo a la castración. Tanto este horror (el niño siente miedo a perder eso que él tiene y la niña no), como la famosa “envidia del pene” de la niña (la niña desea tener eso que ella no tiene y el niño sí), Freud los presenta, no como meras deducciones, sino como datos empíricos: emergencias que encuentra una y otra vez en los textos que analiza de sus pacientes y sobre las que trata de encontrar el porqué. Respecto a la posibilidad misma del acceso a la fase genital, Freud escribió: “*Probablemente ningún ser humano del sexo masculino pueda eludir el terrorífico impacto de la amenaza de castración al contemplar los genitales femeninos. No atinamos a explicar por qué algunos se tornan homosexuales, mientras que otros la rechazan, creando un fétiche, y la inmensa mayoría lo superan (...), pero sólo lo superan en tanto logran conquistarlo con arduos esfuerzos*”. Freud, Sigmund (1927). *Fetichismo*. Freud total 1.0. Ediciones Nueva Hélade (1995).

⁷⁷ González Requena recurre al ejemplo paradigmático de *Don Juan*, que está continuamente huyendo de la mujer tras los encuentros sexuales, y a la pregunta de por qué producen pánico los genitales femeninos, aporta la respuesta de que son el acceso al interior del cuerpo, marcan la entrada a un vacío, marcan una fisura, una carencia, y Don Juan no puede enfrentarse a esta carencia, no la puede soportar; sólo soporta la fantasía de la mujer como objeto pleno, pero no como objeto herido. González Requena, Jesús: *La diferencia sexual en la comedia clásica*. Seminario de Doctorado 2002-2003. UCM.

⁷⁸ González Requena, Jesús. “Del Soberano Bien”. op. cit. p. 52.

Este *tender la mano* al sujeto que goza es el hecho que cristaliza en imágenes como ésta:



2.2.2. Los modos de relato

En la línea de los autores que hemos ido aludiendo, González Requena se interesa especialmente por el estudio del relato, centrando su atención en la cinematografía hollywoodense y diferenciando en ella tres órdenes de representación que denomina orden clásico, orden manierista y orden postclásico⁷⁹.

A continuación vamos a trazar las líneas maestras que definen cada orden de representación en la escena cinematográfica de Hollywood para posteriormente, cuando realicemos el recorrido por las películas que integran nuestro material de estudio y revisemos los números de baile más notables incluídos en ellas, hacer las observaciones pertinentes en relación a los diferentes tipos de puesta en escena según la teoría general elaborada por González Requena. Uno de nuestros objetivos por tanto será comprobar la idoneidad de esta teoría en el marco concreto que delimitamos en esta investigación.

⁷⁹ González Requena, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood* (2006). op. cit.

2.2.2.1. Orden de representación clásico

La definición académica del término “clásico” nos remite a la literatura o al arte de la antigüedad griega y romana. Hauser⁸⁰ utiliza adjetivos como *severidad y esquematismo* para definir el estilo clásico, y alude a su *afán de medida y orden*. Gombrich⁸¹ por su parte localiza en el origen del clasicismo griego un *amor a la sencillez y a la distribución clara* que se hará notoria sobre todo en el estilo arquitectónico de los antiguos templos griegos. Es en el mismo periodo en que se construyeron los primeros templos de piedra en Grecia, en el siglo VI a.C., en el que sitúa Gombrich el comienzo de *la mayor y más sorprendente revolución de toda la historia del arte*⁸². Fue en la época en que la democracia ateniense alcanzó su más alto nivel –nos aclara– cuando el arte griego llegó a su máximo esplendor⁸³.

Veintiséis siglos más tarde⁸⁴ localizamos lo que desde ahora denominaremos *cine clásico*, y que González Requena define como un *sistema de representación nacido al calor de la revolución democrática norteamericana y configurado -añade- como el único gran conjunto de relatos míticos desarrollado en el campo del arte a lo largo del siglo XX*⁸⁵.

Para matizar la importancia que conlleva la calidad de *relato mítico* que atribuye a este cine González Requena, desde un enfoque psicoanalítico señala que *el relato mítico constituye la maquinaria simbólica que permite la conversión de la pulsión de los individuos –esa energía violenta y potencialmente destructiva que nos habita– en deseo*⁸⁶. Enumera así una serie de formas narrativas *fuertes* de las que el mito sería el paradigma: *la tragedia de la Grecia clásica, el cuento maravilloso, el cine clásico de*

⁸⁰ Hauser, Arnold (1962). *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. 1. RBA. Barcelona, 2005. p. 133.

⁸¹ Gombrich, Ernest. H. *La Historia del Arte contada por E.H. Gombrich*. Ed. Círculo de lectores. Barcelona (1997). p. 75.

⁸² Gombrich, Ernest. H. *La Historia del Arte contada por E.H. Gombrich*. op.cit. p. 77.

⁸³ Gombrich, Ernest. H. *La Historia del Arte contada por E.H. Gombrich*. op.cit. p. 82.

⁸⁴ Es necesario aquí hacer un paréntesis para mencionar a la importancia que tuvo el arte renacentista del siglo XVI, en el que se recuperan las maneras de concebir el arte de la Grecia clásica. A este respecto no nos detendremos más allá de señalar que el renacer del clasicismo fue, en gran medida, fruto del nacimiento de un nuevo económico y social en Occidente, marcado por la idea de progreso y equilibrio.

⁸⁵ González Requena, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood* (2006). op. cit. p. 1.

⁸⁶ González Requena, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood* (2006). op. cit. p. 3.

*Hollywood, que por su común origen y estructura permiten reconocer una forma específica de narratividad para la que conviene bien la noción de relato*⁸⁷.

Se hace necesario anotar que el cine clásico de Hollywood, por su calidad de relato mítico, *no responde a ningún parámetro realista, sino a uno propiamente simbólico*⁸⁸. Esta circunstancia hace que en general, en los análisis semióticos, se acuse al cine clásico de enmascarar lo real, acusación sobre la que González Requena hace la siguiente apreciación: *Sería entonces ocasión de hablar de las insólitas asperezas de las escrituras del cine clásico. (...) Ni fábrica de sueños, ni factoría de ideología, tampoco pantalla para mejor negar lo real. Pues, aún cuando todo eso haya podido estar presente, la fecundidad de ese sistema de representación construido por norteamericanos y europeos en Hollywood alcanzó una envergadura estética equivalente, por ejemplo, a la de la pintura renacentista italiana.*

*(...) Para que un auténtico sistema de representación pueda construirse, para que pueda lograr ser reconocido, utilizado por generaciones de espectadores, es necesario que en él se articule algo en relación con la verdad*⁸⁹.

González Requena llama la atención sobre el hecho de que la *plenitud simbólica* del cine clásico sea alabada y a la vez calificada de mero artificio, identificada como dudosa e ilusoria por muchos analistas cinematográficos, y pone como ejemplo paradigmático la cadena de interrogaciones que Raymond Bellour⁹⁰ se plantea sobre esa plenitud simbólica del cine clásico: *¿en qué consiste esta plenitud? ¿de qué está hecha? ¿cómo funciona? ¿qué papel desempeña? ¿y qué la justifica? ¿qué tipo de sujeto supone, qué espectador programa? ¿quién soy yo, quien ahí se ha dejado capturar? ¿en qué consiste el poder de fascinación de esos films?.* La respuesta común que González Requena aporta a esta batería de preguntas es que, si algo en el texto clásico captura al sujeto, es *porque pertenece a la dimensión de la verdad: todo lo contrario a un artificio*⁹¹. Plenitud simbólica y verdad de la mano, pues no podemos dejar de señalar que es en el texto clásico donde la representación localiza con más claridad y

⁸⁷ González Requena, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood* (2006). op. cit. p. 498.

⁸⁸ González Requena, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood* (2006). op. cit. p. 363.

⁸⁹ González Requena, Jesús: *El análisis cinematográfico* (1995). op. cit. pp. 32-33.

⁹⁰ Bellour, Raymond: "Introducción" a *"Le cinéma américain. Analyse de films"*. Flammarion, París, 1980. p. 8.

centramiento un punto de máxima densidad alrededor del cual se arma toda la trama del relato y que se podría identificar con lo que hemos denominado el *punto de ignición*.

Otra de las características que también definen al cine clásico y compete a su naturaleza narrativa es su clara categorización en géneros: *si el cine clásico americano pudo configurarse como un cine de géneros fue, (...) porque siguió una senda del todo diferente y, de hecho, insólita en la evolución del arte occidental del siglo XX: la del retorno hacia formas narrativas de índole épica cuya crisis, aparentemente definitiva, había proclamado el arte y la literatura europeos desde que las tendencias realistas se impusieran en estos a lo largo de la primera mitad del siglo XIX. Así, los géneros más caracterizados del cine clásico –como el western, el relato de aventuras o el policíaco– manifestaban un rechazo abierto de la complejidad psicológica de la novela o el drama naturalistas para optar por una caracterización épica, y por ello mismo estilizada y emblemática, de sus personajes, siempre más próximos a los de los mitos y las leyendas –y, muy especialmente, a los de la tradición artúrica, sorprendentemente actualizada– que de los personajes de la novela o del teatro decimonónicos. De lo que se deduce, por lo demás, otro de los rasgos mayores del relato clásico hollywoodiano: la presencia protagónica del héroe, esa figura mítica de cuyo desmoronamiento había nacido la novela moderna*⁹².

La presencia de *lo heroico* será uno de los rasgos con los que definir a las películas pertenecientes al orden de representación clásico, así como, en general, la caracterización épica de los personajes, cercanos a aquellos que protagonizan los mitos de la antigüedad y los cuentos maravillosos, pero también, y en lo que atañe a uno de los ejes semánticos habituales del cine clásico –ese que constituye la dialéctica sexual– cercanos a los personajes protagonistas de los relatos de *amor cortés*.

La construcción de la diferencia sexual, la dimensión simbólica de la relación hombre/mujer, constituye uno de los ejes fundamentales del relato clásico, espacio donde se configura un escenario susceptible de dar cabida a la relación sexual. En este sentido González Requena señala que *La dialéctica simbólica entre lo masculino y lo*

⁹¹ González Requena, Jesús: *El análisis cinematográfico* (1995). op. cit. p. 37.

⁹² González Requena, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood* (2006). op. cit. p. 483.

*femenino, es decir, entre lo activo y lo pasivo, da su sentido a la comedia clásica en la que la estilización del universo narrativo alcanza sus cotas más altas –especialmente en su vertiente musical- : en ella, constituido el horizonte del encuentro sexual en el foco nuclear del relato, los juegos de seducción entre los sexos manifiestan toda su complejidad sin recurrir para ello a patrón psicologista alguno; por el contrario, en ella, el principio activo masculino, dejaba dibujar su pasividad potencial, a la espera del momento final del acto, a la vez que el femenino descubría toda su silenciosa actividad, justo la necesaria para desencadenarlo*⁹³.

Así pues, en esta investigación asumimos que es en la comedia clásica donde *la estilización del universo narrativo alcanza sus cotas más altas –especialmente en su vertiente musical-*. Es un hecho que el subgénero más habitual del cine musical es la comedia romántica⁹⁴, y que en la esencia del musical clásico encontramos la construcción de la diferencia sexual. El hombre y la mujer suelen comparecen en las tramas clásicas musicales con una serie de características comunes: arrojo, ironía, orgullo, firmeza. Con estos presupuestos iniciales tiene lugar la *batalla de los sexos*, y se hace necesario afrontar los conflictos de la diferencia sexual para poder *bailar en pareja*. Los personajes femeninos protagonistas del musical clásico (los interpretados por Ginger Rogers son ejemplos paradigmáticos) son mujeres independientes, en extremo firmes, que según avanzan las tramas van abandonando su rigidez para acabar *cimbreándose* en brazos de los personajes masculinos (sirvan a su vez de ejemplos paradigmáticos los que encarna Fred Astaire), hombres inquietos, vigorosos y con gran determinación ante el reto de la conquista de la mujer amada. Estos matices de carácter se perfilan como elementos fundamentales en la formulación de las comedias románticas de orden clásico, pues esa firmeza compartida por los personajes de ambos sexos es lo que provoca el juego, el enfrentamiento, la batalla, y finalmente la entrega mutua. Pero para llegar al momento de entrega mutua de ambos miembros de la pareja, las tramas que guían el musical clásico nos demuestran cómo hay una fase que precede, y otra que sucede, al *momento del acto*. Le precede la superación de una fase imaginaria

⁹³ González Requena, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood* (2006). op.cit. p.483

⁹⁴ Además de, o en paralelo a, el musical *backstage*.

—la del enamoramiento—, y le sucede la organización de un nuevo orden —el matrimonio⁹⁵— que supone pasar por la transgresión en el camino de acceso al goce⁹⁶.

Las películas musicales más representativas del orden clásico son las que componen la serie protagonizada por Fred Astaire y Ginger Rogers durante la década de los años treinta. Todas sus tramas se parecen, el plantel de actores se repite, y sus estructuras narrativas se asemejan, al igual que el tipo de decorados, la frecuencia de los bailes y los tipos de coreografías. Se manifiesta así otra de las características fundamentales de los relatos míticos: el hecho de que el suspense narrativo no juega un papel determinante, sino todo lo contrario. El espectador del texto clásico cinematográfico aguarda, sin hastío, la repetición de una estructura simbólica con la que se construye un espacio para el deseo. No rebaja su interés saber que, por muy complejo que sea el enredo planteado, aguarda un final feliz. A este respecto González Requena hace la siguiente apreciación sobre los relatos que nos ofrece el cine clásico: *aún cuando contemplemos uno de ellos por primera vez, reconocemos en seguida su trama y nos resulta fácil prever su desarrollo. Tanto más en aquellos que ya hemos visto alguna vez y a los que retornamos. El hecho mismo de que ese retorno se produzca con frecuencia indica hasta qué punto el tipo de relación que establecemos con ellos para nada puede ser aprehendido en términos de un juego lógico de formulación de hipótesis sobre su devenir. -Por lo demás, la institución misma de la Historia del Arte es el resultado directo de retornos como esos: en sentido literal, podemos afirmar que está constituida por los textos a los que retornamos.*

Y de la misma índole es, conviene añadirlo aquí, la relación que los niños mantienen con los cuentos que reciben en su infancia. Cuando cierto cuento reclama su interés, el niño exige que le sea contado una y otra vez. Y, así, lo memoriza, mas no por ello deja de reclamar que le sea contado de nuevo. Y protesta vehementemente cuando el narrador introduce en él alguna variante: no tolerando la menor modificación, exige que le sea contada la que él considera la versión auténtica, la verdadera. Quien, desde fuera, observa estas reacciones, percibe nítidamente que el hecho de que el niño

⁹⁵ En la comedia clásica se narra el recorrido que va desde el equívoco que todo enamoramiento tiende a producir hasta la concluyente inmersión de la pareja en un universo simbólico que suele ser representado por el compromiso matrimonial. Cf.: Castrillón, José Luis: "Easy Living. La comedia clásica y el punto de ignición". *Trama y Fondo*, n° 5. Madrid, 1998. pp. 43-59.

⁹⁶ Remitimos al lector al epígrafe de este trabajo *El sujeto y la dialéctica sexual*.

conozca de memoria el cuento que recibe una vez más, no sólo no hace disminuir su interés en él, sino que, por el contrario, parece intensificarlo.

Algo, en su trama, le retiene con un extraordinario poder: necesita deletrearlo. Todo indica, en suma, que no es el juego de hipótesis sobre el devenir de la narración lo que le atrapa, sino, precisamente, todo lo contrario: la necesidad del reencuentro con esa trama que conoce y que, a la vez, se necesita repetir⁹⁷.

Ya se ha asemejado el cine clásico de Hollywood con otros relatos de índole mitológica como los cuentos maravillosos o la tragedia griega, sobre la que Nietzsche hace la siguiente apreciación: *el retener hasta el final mediante el atractivo de lo interesante era algo nunca oído entre los trágicos griegos: las materias de sus obras maestras eran conocidas desde antiguo y, en forma épica y lírica, resultaban familiares desde la infancia a los oyentes⁹⁸.*

Si bien el conjunto más representativo de películas de orden clásico facturadas en Hollywood abarca fundamentalmente las décadas de los años treinta y cuarenta del pasado siglo⁹⁹, podemos encontrar ecos de sus planteamientos estéticos y argumentales en producciones posteriores a estos años, lo cual nos impide constreñir el estilo clásico musical sólo a esta etapa de la historia del cine.

En el recorrido que haremos por las películas que componen nuestro corpus de estudio observaremos cómo, en las coreografías de los bailes de pareja de los musicales que calificaremos como *clásicos*, una figura es subrayada de manera notoria como el clímax del cuerpo a cuerpo de los bailarines; una figura en la que el hombre sujeta, entregado, el cuerpo de la mujer, entregada.

⁹⁷ González Requena, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood* (2006). op. cit. p. 497.

⁹⁸ Nietzsche, Friedrich (1870): “El drama musical griego”. Conferencia pronunciada por Nietzsche en 1870 incluida en *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial. Madrid (2004). p. 215.

2.2.2.2. Orden de representación manierista

En las apreciaciones que hemos hecho sobre el orden de representación clásico, se ha señalado el carácter mitológico de sus narraciones, en cuyo centro se localiza un acto heroico que da sentido a ese tipo de relatos. En el orden de representación manierista que comienza a perfilarse a finales de los años cuarenta, aun perviviendo la estructura básica del relato mítico, el acto del héroe que ocupaba antes el lugar nuclear aparece ahora desplazado de su centro y otro acto va a destacar: *un acto de una índole del todo diferente: el acto de escritura, el alarde formal de un cineasta que anota así su distancia – y su emergente descreimiento – hacia el sentido que emana del relato que enuncia*¹⁰⁰. Hay, por tanto, en paralelo a la sofisticación del trabajo de escritura, *un debilitamiento del sentido –mítico- del relato*.

La sofisticación del trabajo de escritura da lugar a una de las características fundamentales del cine manierista -y muy especialmente, como veremos, del musical manierista- : *la autonomía que, en el interior del propio texto fílmico, cobran sus dos grandes planos de configuración: el de la representación por una parte -la construcción del espacio que se da a la mirada- y el de la narración -la cadena de acontecimientos temporalizados que configuran el relato. (...) Aún cuando la narración se muestra potente, capaz de desencadenar en su espectador procesos emocionales no menos intensos que los del cine clásico, sin embargo siempre, de una u otra manera, el trabajo de la representación, lejos de constituir el despliegue metafórico de las significaciones que la narración establece, tenderá a constituirse en todo lo contrario: en el espacio autónomo de un trabajo de la representación que escribirá, de manera latente, pero incesante, su propio artificio*¹⁰¹. Podemos afirmar entonces que la artificiosidad actúa como barrera de acceso a la experiencia de sentido, restando densidad a las situaciones planteadas en la puesta en escena, en tanto que descentra, en lugar de condensar, la fuerza que, por ejemplo, movilizan hombre y mujer en un baile de pareja romántico. Pero yendo más allá del carácter artificioso de esta forma de representación, González Requena define el manierismo cinematográfico como la

⁹⁹ González Requena, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood* (2006). op. cit. p. 1.

¹⁰⁰ González Requena, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood* (2006). op. cit. p. 110.

puesta en escena de un espejismo -en la apoteosis del manierismo cinematográfico, se escribe la voluntad de construir el espejismo del deseo¹⁰²- y de un laberinto -el cine manierista es un cine del espejismo y el laberinto¹⁰³- al que cabe calificar también como vertiginoso -la mirada que el film manierista construye es una mirada atrapada en los pliegues de la representación¹⁰⁴-.

Históricamente podríamos calificar el orden manierista, y más en concreto dentro del campo de la representación cinematográfica, como un orden transicional¹⁰⁵, un estadio intermedio entre dos posiciones antagónicas -la del orden clásico y la del orden posclásico-, en el que se asimilan los principios estéticos -y éticos- de la deconstrucción de los relatos míticos que, en general, impera en Occidente desde el siglo XIX. El relato -entendido como una estructura narrativa de eficacia simbólica- entra en crisis. Se empiezan a configurar poco a poco las estructuras *asimbólicas* que caracterizarán el orden de representación posclásico, donde, desaparecida la figura del héroe y borrada la centralidad del acto, la relación sexual se torna imposible: *El relato manierista se nos manifiesta ya no, como sucediera en el relato clásico, como un trayecto simbólico de constitución del sujeto, sino como farsa, como mascarada objeto de minuciosa deconstrucción. De manera que ninguna cifra simbólica conduce a la experiencia sexual, pues ninguna tarea necesaria permite articular la relación del sujeto con el objeto de deseo*¹⁰⁶.

Así pues hay un efecto de dispersión y descentramiento por el cual se desplaza lo esencial a la periferia para crear un “vacío central”. La creación de ese “vacío central” es un elemento clave en la organización del espacio manierista. El vaciamiento no

¹⁰¹ González Requena, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood* (2006). op. cit. p. 110.

¹⁰² González Requena, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood* (2006). op. cit. p. 393.

¹⁰³ González Requena, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood* (2006). op. cit. p. 111.

¹⁰⁴ González Requena, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood* (2006). op. cit. p. 303.

¹⁰⁵ Según Hauser, el *manierismo* renacentista sería la expresión artística de la crisis que conmovió a Occidente en el siglo XVI: *En Italia dominaba un ambiente de catástrofe que pronto -y partiendo no sólo de Italia- se expandió por todo Occidente*. Cf.: *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. 1. (1962). op. cit. p. 501. En este sentido, si consideramos la época en la que contextualizamos el manierismo cinematográfico, la posguerra de la Segunda Guerra Mundial es, sin duda, una época de inestabilidad.

¹⁰⁶ González Requena, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood* (2006). op. cit. p. 427.

afecta sólo al plano de las formas, sino también a los elementos fundamentales de la estructura, cuestionando y desplazando aquellos personajes o aquellos actos que podrían tener un cierto valor simbólico. Como señala González Requena, *el trabajo de puesta en escena, de construcción de la representación, ya no se conforma como una despliegue visual –metafórico– del sentido simbólico del relato, sino que se tiende a autonomizarse, a configurarse como el ámbito de un trabajo de escritura fílmica cada vez más sofisticado y autónomo. Y así, en cierto modo, la enunciación del film se despega y distancia de sus enunciados narrativos, en un gesto, cada vez más acentuado, de desconfianza hacia el sentido que todavía, nucleiza el relato. No podía ser de otra manera, en un cine tan intensamente ligado al estado anímico de sus grandes públicos. Por eso en él empieza a emerger esa sospecha, hija de la deconstrucción, que ha comenzado a calar, en esa misma época –que coincide, por lo demás, con el comienzo de la televisión– en el conjunto social*¹⁰⁷.

El cine manierista se caracteriza por *el perfeccionamiento sofisticado de los procedimientos formales introducidos por los clásicos; pero, a la vez, alejamiento y desconfianza creciente hacia el universo simbólico –y el orden de los valores– de aquellos*¹⁰⁸. Algo semejante había señalado Panofsky a propósito de la tendencia del manierismo histórico a mantener un dualismo contradictorio que se traducía en un movimiento simultáneo de aceptación y rechazo de las normas: el mantenimiento del canon y la defensa del genio personal¹⁰⁹.

El manierismo cinematográfico se caracterizaría asimismo por un aspecto teatral de la puesta en escena, el predominio de un tono espectacular, un formalismo depurado que tiende a la reivindicación más o menos explícita de la figura del cineasta como “autor”. El orden de representación manierista predomina fundamentalmente durante los años cincuenta y sesenta del pasado siglo, aunque ya encontraremos algunas de sus características en ciertos films musicales de Stanley Donen y Vincente Minnelli de finales de los años cuarenta. Los musicales manieristas más representativos serán, como trataremos demostrar, los dirigidos por estos cineastas. En ellos, los números de baile de

¹⁰⁷ González Requena, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood* (2006). op. cit. p. 5.

¹⁰⁸ González Requena, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood* (2006). op. cit. p. 110.

pareja con carga erótica aparecen normalmente desplazados del hilo narrativo, compareciendo como una fantasía del protagonista masculino que imagina el baile romántico en un escenario ajeno al plano de su realidad.

2.2.2.3. Orden de representación postclásico

En relación al cine de Hollywood de las últimas décadas, es preciso hablar de una crisis general del relato, considerando a éste como *esa conformación específica de la narratividad caracterizada por una férrea determinación que permite al acontecer narrativo alcanzar la plétora del sentido*¹⁰⁹. Esta crisis del relato lleva consigo el desdibujamiento de los géneros cinematográficos canónicos, afectando directamente al cine musical. Al desaparecer ciertas formas esenciales de simbolización en el campo de la representación, en paralelo a la desaparición del baile de pareja popular, el cine musical pierde una forma fundamental de codificación para conformar las tramas de índole romántica, las más habituales tradicionalmente en este género.

Sin llegar a desaparecer, los planteamientos narrativos del cine musical cambian. En el decreciente número de producciones de este género desde la década de los sesenta, predomina el subgénero *backstage*¹¹⁰, como ya ocurrió cuando los musicales comenzaban en Hollywood. El desarrollo argumental de este subgénero se puede desvincular del conflicto amoroso, virando hacia el suspense de la competición y su desenlace en éxito o fracaso. En general podemos adoptar el diagnóstico de que en las tramas de los films postclásicos, incluidos los musicales, *todos los resortes de la implicación emocional del relato se mantienen activos, pero lejos de conducir a una cristalización del sentido, apuntan a una apoteosis espectacular tanto más intensa - tanto más escópica- cuanto más vacía de sentido*¹¹².

Este vacío de sentido es síntoma, entre otras cosas, de la ausencia de relación sexual simbolizada en la trama, y es que *nada, en el cine postclásico, parece permitir*

¹⁰⁹ Panofsky, Edwin (1924). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid (1998). pp. 71-73.

¹¹⁰ González Requena, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood* (2006). op. cit. p. 495.

¹¹¹ Películas musicales cuya trama gira en torno a la preparación de un espectáculo.

¹¹² González Requena, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood* (2006). op. cit. p. 449.

*configurar simbólicamente la experiencia del encuentro sexual. (...) Y no hay, por otra parte, lugar posible para la caricia: tocar sólo puede ser aniquilar: la mano desnuda es sustituida por la otra mano, la que sostiene el revólver. (...) No existe articulación posible entre lo masculino y lo femenino: demasiadas pistolas, ninguna dialéctica entre lo activo y lo pasivo; el contacto con el cuerpo real del otro que se anuncia sólo puede saldarse, entonces, como experiencia de aniquilación*¹¹³.

Esta invasión de pistolas que acusa González Requena en el cine postclásico, llega incluso al género musical; sirva de ejemplo la ya mencionada *Chicago*, y la producción de finales de los años sesenta, cuando el nuevo orden de representación comienza a tomar firmes posiciones, *They Shoot Horses, Don't They?*.

Revisando las películas musicales de las últimas décadas, salvo algunas excepciones que conservan cierta densidad simbólica heredera del musical clásico –*Saturday Night Fever*, *Dirty Dancing*– podemos hallar en ellas quizá un mayor realismo, acompañado de fatalismo –*Pennies From Heaven*, *All That Jazz*– y a menudo grandes dosis de parodia del género –*Grease*, *Todos dicen I Love You*– o de nostalgia –*New York, New York*, *One of the Heart*–, pero lo más notable es que, en la mayoría de los casos, en las coreografías posclásicas se acusa la casi total desaparición del baile abrazado y el predominio de un claro distanciamiento entre el hombre y la mujer. Es como si el hombre hubiese quedado definitivamente paralizado ante la figura femenina ensalzada de la etapa manierista, y la mujer, a su vez, profundamente aburrida ante tanta adoración. Es como si la mujer hubiese pasado de ser *diosa* a ser *odiosa*, y el hombre de estar paralizado a impotente. En los musicales postclásicos, parecería que ese *temor* al sexo apuntado por Bataille¹¹⁴ en *El Erotismo*, acabase conduciendo a escapar de aquello que, para la *integridad* imaginaria del Yo, podría suponer, a la vez que una fuente de goce, una amenaza imposible de afrontar.

¹¹³ Estas observaciones de González Requena son fruto del análisis pormenorizado que hace de la película *The Silence of the Lambs* (*El Silencio de los Corderos*. Jonathan Demme, 1991) para ilustrar el orden de representación que el denomina postclásico. Cf.: González Requena, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood* (2006). op. cit. p. 463.

¹¹⁴ *El espíritu humano está expuesto a las más sorprendentes conminaciones. Se teme sin cesar a sí mismo. Sus movimientos eróticos le aterrorizan. La santa se aparta con horror del voluptuoso: ignora la unidad de las pasiones inconfesables de este último y de las suyas propias.* Bataille, Georges (1957). *El Erotismo*. Tusquets Editores. Barcelona (1992). p. 15.

2.3. El análisis del relato

Tras la exposición de los principios teóricos que consideramos básicos en esta investigación, queremos exponer muy brevemente cómo se operará con ellos para abordar el texto artístico, cuya complejidad se percibe más nitidamente ahora que ya sabemos que nos encontramos ante un objeto de uso (estético), un entramado (tejido) de signos, imagos y materia, que se amalgama en un relato (en nuestro caso cinematográfico), enmarcado en distintos órdenes de representación, y cuya dimensión simbólica es capaz de despertar la emoción, en el espectador, en el sujeto de deseo, en el analista.

2.3.1. Lectura al pie de la letra vs sentido tutor

A la hora de analizar ese texto artístico que reclama nuestra atención y de cuya compleja naturaleza -íntimamente relacionada con el también complejo sujeto de deseo- ya estamos alertados, conviene renunciar a querer entender rápidamente lo que en él se nos ofrece. Para ello es imprescindible hacer el esfuerzo de leer al pie de la letra lo que en el texto está escrito, por lo que *la parsimonia es un concepto básico en nuestro método de análisis*¹¹⁵. Se trata de hacer algo aparentemente sencillo: deletrear el texto, o dicho de otra manera, debemos no rechazar la letra del texto que está escrita con toda explicitud, ahí, a la vista de todos¹¹⁶. Y decimos que se trata de *algo aparentemente sencillo* porque esta primera tarea se torna imprevisiblemente complicada.

Si el análisis textual tiene por objeto hacer consciente lo que en la lectura del texto -lo que en la experiencia del lector- sucede, el hecho de dar cuenta rápidamente del efecto del texto en el lector nos llevaría a los dominios de lo que González Requena denomina

¹¹⁵ Tanto ésta como otras indicaciones respecto a la metodología de análisis textual las recopilamos de los sucesivos seminarios de doctorado que viene impartiendo Jesús González Requena en la Facultad de Ciencias de la Información de la UCM. Las expresiones en cursiva las tomamos, por tanto, de su discurso.

¹¹⁶ Sirva de ejemplo aquel al que suele recurrir González Requena en sus seminarios de análisis textual para explicar el objetivo de esta fase del análisis: localizar el secreto escondido en el texto artístico sería como desentrañar el misterio de *La Carta Robada*, esa que se buscó en los sitios más recónditos y finalmente se halló a la vista de todos. Cf.: Allan Poe, Edgar. *La Carta Robada*. En *Joyas del Cuento Norteamericano*. Ed. Selecciones del Reader's Digest. Madrid (1968). pp. 39-56.

sentido tutor¹¹⁷, algo que taponar la inmersión en el texto, ya que se manifiesta como una evidencia que vuelve al texto aparentemente comprensible desde un discurso comunicativo que se quiere *firme, cerrado, capaz de devolver la imagen de un sujeto unitario, ya hecho, repetido, sin fisuras, hegemónico, que pretende dominar su discurso, producirlo, crearlo*¹¹⁸. Para defenderse del sentido tutor –con el que el lector se protege de lo que ha de haber de pasión en la palabra que, en el análisis textual, ha de responder a ese texto que ha interpelado al sujeto de la experiencia y del deseo¹¹⁹–, no hay otra vía que ceñirse a la letra del texto, esperar y dar tiempo a que la significación llegue, resuene.

En la propuesta de metodología que hace Barthes en su “Análisis textual de un cuento de Edgar Poe”¹²⁰ remite también a la condición indispensable de la parsimonia, diciendo: *Tomaremos, pues, un texto narrativo, un relato, y lo leeremos, todo lo lentamente que sea necesario, deteniéndonos con tanta frecuencia como sea necesario (el desahogo es una dimensión capital de nuestro trabajo), intentando descubrir y clasificar sin rigor no todos los sentidos del texto (esto sería imposible, porque el texto está abierto al infinito: ningún lector, ningún sujeto, ninguna ciencia puede detener el texto), sino las formas, los códigos, según los cuales los sentidos son posibles. Buscaremos las avenidas del texto. Y continúa diciendo: Nuestro objetivo no es encontrar el sentido, ni siquiera un sentido del texto (...). Nuestro objetivo es llegar a concebir, a imaginar, a vivir lo plural del texto, la apertura de su significancia*¹²¹.

La lectura al pie de la letra que requiere el modelo de análisis que aplicamos en esta investigación -y que podremos realizar sólo con la lentitud necesaria que señala Barthes, subrayada como imprescindible en el método propuesto por González Requena- guiará nuestras indagaciones, pero no al modo barthesiano, por esas infinitas *avenidas* del

¹¹⁷ *El sentido tutor tutela: no sólo la economía general del texto, sino también a ese lector que nada quiere saber de lo que, en ese mismo texto, podría desgarrarle.* González Requena, Jesús: S. M. Eisenstein. *Lo que solicita ser escrito* (1992). op. cit. p. 13.

¹¹⁸ González Requena, Jesús: S. M. Eisenstein. *Lo que solicita ser escrito* (1992). op. cit. p. 13.

¹¹⁹ *Sólo nos interesa un texto* –señala González Requena– *cundo produce en nosotros un cierto, siquiera leve, desgarrar, y continúa diciendo: en ese desgarrar que el texto ha producido hay goce y padecimiento (pasión), y también lo hay en la palabra que lo responde.* Cf.: “Texto artístico, espacio simbólico”. Trama y Fondo, nº 9, El espíritu de la colmena. Madrid, 2000. p.34.

¹²⁰ Barthes, Roland: *La aventura semiológica* (1963-1973). Paidós Comunicación. Barcelona (2003). p. 324.

¹²¹ Recordemos que ya hemos aludido a este término manejado por Barthes, y tomado de Julia Kristeva, con el que el autor quiere hablar del sentido del texto en tanto motor de placer que provoca la lectura.

texto que abocan a una continua deriva; de lo que se trata es de que el análisis textual sea productivo y nos devuelva las claves de la configuración del sujeto del inconsciente. Por tanto, para evitar la deriva, tomaremos como brújula aquello que identifiquemos como núcleo del texto, texto que sin ser cerrado, está anudado. Así pues, la lectura detenida del texto ha de conducirnos al nudo que lo sostiene.

2.3.2. Punto de ignición y emergencia del inconsciente

En la metodología de análisis textual que utilizamos en este trabajo, el psicoanálisis¹²² se perfila como un instrumento fundamental para estudiar los modos por los que el sentido se produce. Podríamos decir que se trata de abordar el análisis del texto artístico como si de un sueño propio se tratase¹²³, puesto que, al igual que un sueño propio, ese texto que reclama nuestro interés está íntimamente ligado con nuestra vida emocional, con nuestro deseo: podemos decir que, al igual que *el motor del sueño es el deseo del inconsciente*¹²⁴, el motor de un relato cinematográfico que desencadene nuestra emoción es igualmente el deseo del inconsciente que se ha visto allí llamado. Cuando la emoción se desencadena, es que algo de ese texto toca al sujeto; algo del orden de la verdad del sujeto y de su inconsciente.

Puesto que el punto de ignición es un punto de máxima concentración de energía, resulta intocable para el Yo, porque quema; el punto de ignición puede esconderse a la conciencia, y en tanto que la emoción es consciente, podemos considerar esa emoción como el resultado de un desplazamiento de las cargas emocionales. Es el sujeto del inconsciente el que está en esa quemadura, y precisamente porque nos captura –aun dejándonos sin habla– es por lo que no podemos desentendernos de él y hemos de ocuparnos del sentido que cobra. El análisis, por tanto, ha de comenzar por localizar el punto de ignición, el corazón del cuerpo del texto, el motor que da vida al texto y lo hace sostenerse en su estructura.

¹²² Barthes define el psicoanálisis como *la ciencia misma del deseo* –concepto, *el deseo*, nuclear en este trabajo-. Cf.: *El placer del texto y Lección inaugural* (1974, 1977). op.cit. p.134.

¹²³ Christian Metz reflexiona sobre las afinidades y separaciones del *estado fílmico* y el *estado onírico* en su escrito de 1973 “El film de ficción y su espectador (Estudio metapsicológico)”, incluido en su obra *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001. pp.101-138.

¹²⁴ Metz citando a Freud. Cf.: *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. op.cit. p.113

3. Breve recorrido por la historia de la danza y del baile de pareja

3.1. Antecedentes del baile de pareja contemporaneo

Dentro del amplio territorio de estudio que nos ofrece el fenómeno de la danza a lo largo de la historia de la humanidad, nuestro interés concreto reposa en una pequeña parte del mismo, el último periodo de la historia de Occidente. Es en los dos últimos siglos cuando el baile de pareja integra de manera estandarizada esas figuras coreográficas que reclaman nuestra atención, adquiriendo especial brillo, como venimos señalando, la manera en que estas figuras aparecen representadas en la escena cinematográfica.

No obstante consideramos necesario hacer una breve incursión en la historia de la danza siguiendo las huellas ancestrales que de ella perviven, e indagando en el origen de los bailes de sociedad que recorrieron los siglos adaptándose a la idiosincrasia de cada época, en paralelo al nacimiento y desarrollo de la danza artística, el ballet, donde existen figuras coreográficas articuladas conjuntamente por un hombre y una mujer a las que también prestaremos atención.

3.1.1. Las emociones y la danza: repetición y estilización

El historiador Adolfo Salazar¹²⁵ afirma que *En su manifestación más elemental, la danza puede aparecer como producto de una descarga emocional en el individuo; pero inmediatamente socializada, adoptará desde las más primitivas formas de sociedad un carácter protocolario, regulada estrictamente por los jefes. La descarga emocional tiene, en sus casos más rudimentarios, un aspecto epiléptico, como todavía hoy lo vemos en las danzas de los pueblos de culturas atrasadas o primitivas. Los gestos desordenados del epiléptico, su estar fuera de sí, tienen una importancia mágica esencial, y tienden a codificarse en la recepción de los trances, adoptando una técnica. La más elemental en todas las artes consiste en la simple repetición. Una repetición de los gestos propios de la descarga sentimental es ya una forma de danza, individual en este caso, y que, en progresiva estilización, puede ser comunicada al coro, a un grupo más o menos abundante de gente que repite en suma aritmética el gesto estilizado. Semejantes gestos son miméticos del dolor, de los trabajos del hombre, segadores,*

remeros, del ofrecer el sexo, de alancear, asaetear a una víctima en la lucha o en la caza: son gestos que llevan a la danza por simple proceso elemental de magia imitativa, y su estructuración tiene un aspecto de danza simbólica. El tiempo pasa, el significado mágico se pierde, pero el gesto estilizado queda.

Si bien, como señala Salazar, el origen de la danza está en la repetición de los gestos, podemos encontrar en los motivos ornamentales de productos de artesanía de las sociedades primitivas figuras humanas dibujadas en serie interpretables como formas elementales de danza: *la repetición de motivos decorativos en la cerámica primitiva, circularmente en los vasos, rectilíneamente en astas y lanzas, son constantes en todas las danzas plurales o multipersonales: a) danzas en corro, y b) danzas en procesión, o marcha*¹²⁶. Así, por la observación de la decoración de estas piezas, nos indica Salazar que podemos apreciar cómo *la coordinación de movimientos corporales en lo que puede estimarse como una danza rudimentaria aparece desde los primeros testimonios gráficos de que tenemos noticia, en una antigüedad que se remonta al final de la última época glacial, entre diez y quince mil años atrás*¹²⁷.

Sobre las sociedades primitivas agrícolas, Salazar nos aporta información determinante para entender las razones que motivan una serie de rituales danzando relacionados íntimamente con la subsistencia: *la observación de los fenómenos meteorológicos, de las mudanzas de la luna, del acercamiento o alejamiento del sol en las estaciones, acarrearán formas de danzas propiciatorias de los elementos, con vistas a una fertilidad mayor de la tierra: danzas que imitan las fases lunares; danzas en honor al sol; danzas que, al imitar la menuda agitación de la lluvia fecundante, atraerán a ésta por magia simpatética, mientras que otras, que reproducen epilépticamente los vendavales desatados, tenderán a evitarlos; a veces merced a sacrificios que aplacarán las iras de los dioses aéreos. Todo sacrificio y todo ofrecimiento a las divinidades supone un rito, un protocolo, una ordenación de masas, una procesión preliminar y, finalmente, una danza concéntrica alrededor del altar, ara del sacrificio, árbol simbólico o piedra erecta en torno a la cual se hace la danza*¹²⁸.

¹²⁵ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet*. Ed. Fondo de Cultura Económica (2003). pp.16-17.

¹²⁶ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op.cit. pp.16-17.

¹²⁷ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op.cit. p.18.

¹²⁸ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op.cit. p.23 y ss.

Asimismo, encontramos la conexión de los rituales vinculados a fenómenos naturales con la sexualidad: *Las danzas toman un aspecto social cuya ordenación se complica paulatinamente, intensificándose ciertos aspectos, como los del atractivo sexual. Sus fases, primeramente naturalistas, tienden a la simbolización. Las danzas del vientre que existen tanto en Europa como en el Sudán, en la Malasia, la Polinesia y las costas occidentales de América responden a este tipo de estilización. Su carácter individual y su técnica creciente hacen pasar a dichas danzas desde su primitiva significación ritual a una exhibición puramente artística. Las danzas en pareja reproducen estos movimientos de atracción de los sexos en los periodos culturales avanzados con que terminan las épocas protohistóricas.*

En todas ellas se encuentran danzas circulares, que mantienen separados a los danzantes. En sus distintas fases coexisten las danzas con disfraces de animales y las convulsivas, que en los últimos momentos afectan la forma de danzas sexuales. En el neolítico, las culturas totemistas practican las anteriores danzas, mientras que las de carácter sexual no son individuales, sino plurales, bajo la simbolización fálica.

(...) Las danzas procesionales y circulares persistirán, por que no desaparecerán ya nunca de ningún tipo de civilización; pero lo que caracteriza a esas épocas del neolítico propiamente dicho son las danzas de parejas, en sucesión de movimientos sueltos o abrazados, con su simbolización cada vez más abstracta y, finalmente, con su dominio de la técnica, que las convierte en danzas de exhibición¹²⁹.

Por tanto, tal como nos dice Salazar, las danzas en pareja existirían desde tiempos remotos, relacionadas fundamentalmente con rituales mágicos, pero cada vez más estilizadas, más simbolizadas, llegando en un momento determinado a ejecutarse por mero recreo, para el deleite de quienes las presenciaban.

Otros autores como Frazer¹³⁰ nos hablan con detalle del carácter mágico del baile en las culturas primitivas y de la utilización de danzas *homeopáticas* y rituales para promover el cumplimiento de deseos de todo tipo: triunfo en una batalla, buena cosecha, fecundidad; deseos, en definitiva, relacionados con el funcionamiento de todos y cada uno de los mecanismos destinados a mantener cierto orden en estas sociedades, en la que la sexualidad, lógicamente, habría de ser fundamental.

¹²⁹ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op.cit. p.23 y ss.

¹³⁰ Frazer, James George (1922). *La rama dorada*. Ed. Fondo de cultura económica. Madrid (1995). p. 52.

Tras estas anotaciones sobre *la protohistoria de la danza*, hemos de remitirnos ahora a una fase de mayor estilización, para lo cual revisaremos algunos datos del Antiguo Egipto, Grecia y Roma.

3.1.2. La danza en Egipto, Grecia y Roma

Cuando Salazar repara en el hecho de que el origen de la danza está en una descarga emocional, subraya además la evidente vinculación que existe entre la danza y la música, y señala la conexión entre la danza y sentimientos como la alegría, algo de lo que ya da cuentas la etimología griega: *en el vocablo griego choros (chorein o korein) va implícito un sentido danzable. De él hemos formado en nuestros idiomas modernos la palabra coreografía. La danza misma o chorea puede descender, según lo sugiere Platón, de kara, la alegría. Con ese vocablo, antecedido por el de terpsis, que significa lo agradable, se habría formado el nombre de la musa que preside las danzas, Terpsícore*¹³¹.

El mismo autor hace notar también el predominio de figuras femeninas, ya desde la antigüedad, en las representaciones artísticas de bailes: *Es de señalar que los primeros ejemplos de danzas egipcias sean danzas encomendadas a mujeres, así como algunos grupos de tañedoras y batidoras de palmas (...). En un relieve procedente de la mastaba de Akhouthot, faraón de la quinta dinastía, que viene a datar de 2500 años antes de nuestra era, dos batidoras de palmas hacen ritmo a una teoría [sic] de bailarinas que avanzan en fila con los brazos levantados, cuyas manos se unen por la punta de los dedos y cuyas palmas están vueltas hacia arriba*¹³². En las representaciones pictóricas egipcias se puede apreciar cómo poco a poco las danzas iban perdiendo en hieratismo, y ganando en riqueza de movimientos y agilidad, convirtiéndose en danzas espectaculares y acrobáticas con una mayor organización técnica. *Algunas posiciones o pasos que pueden verse en los jeroglíficos pueden compararse –nos dice Salazar- con otras actuales, vigentes dentro de la danza clásica o de academia, como son las pirouettes y los entrechats*¹³³.

¹³¹ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op.cit. pp. 13-14.

¹³² Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op.cit. p.33.

¹³³ Los *entrechats* son saltos con rápidos cruces de piernas con pies en punta, en el aire que se hacen en ballet clásico. Entrechat: (Del Italiano *intrecciare*: tejer) Ballet. Salto donde se despegue con un pie al frente y se van cruzando las piernas en el aire.

Para hablarnos de la música y la danza en la Grecia clásica, Salazar se remite a los textos de Homero¹³⁴, y entre sus observaciones encontramos algunas que nos llaman especialmente la atención, por el parecido con el objeto concreto de nuestro estudio: nos habla de *los juglares que danzan echando hacia atrás la cabeza*, y de los *kubistéteres, que hacían sus volatines echando la cabeza hacia atrás y hacia abajo*, figura, ésta, conocida por el *punte*. Para ilustrar estas posturas, el autor aporta un dibujo que reproduce un bajorrelieve griego donde aparece una *bacante en las fiestas dionisiacas, en estado de entusiasmo*¹³⁵. Allí la bailarina presenta la cabeza y el busto echados hacia atrás; esta posición, nos dice Salazar, *se conoce como back-bend en la terminología de la danza moderna*¹³⁶. Como complemento de esa ilustración, el autor alude a unas imágenes que representan la misma postura localizadas en los capiteles románicos de la puerta de la iglesia del Salvador del siglo XII, en Egea de los Caballeros, Zaragoza:



Otro dato sobre la importancia histórica de la danza recogido por Salazar del legado de Homero es el que alude al protagonismo escénico que la danza cobra en la cultura griega: *Del rito dionisiaco y del ditirambo nacen las dos ramas del teatro cantado y danzado helénico, en sus dos formas primordiales, la tragedia*¹³⁷ *y la comedia, que son*

<http://www.arrakis.es/~enricang/literaria/ball/terminologia1.htm> (agosto 2007)

¹³⁴ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op.cit. pp.28-29.

¹³⁵ Ver Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op.cit. p.28, figura 13.

¹³⁶ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op.cit. Notas sobre las ilustraciones: pp.277-278.

¹³⁷ *Frente a una tragedia griega –dice Nietzsche- somos incompetentes porque en buena parte su efecto principal descansaba sobre un elemento que se nos ha perdido, la música. (...)La música estaba destinada a apoyar el poema, a reforzar la expresión de los sentimientos y el interés de las situaciones, sin interrumpir la acción ni perturbarla con ornamentos inútiles (...). La música fue aplicada, por tanto, sólo como medio para una finalidad: su tarea era la de trocar la pasión del dios y del héroe en una fortísima compasión en los oyentes. Sin duda esa misma tarea la tiene también la palabra, más para ésta es mucho más difícil resolverla y sólo puede hacerlo con rodeos. La palabra actúa primero sobre el mundo conceptual, y sólo a partir de él lo hace sobre el sentimiento, más aún, con bastante frecuencia no alcanza en modo alguno su meta, dada la longitud del camino. En cambio la música toca directamente el corazón, puesto que es el verdadero lenguaje universal que en todas partes se comprende.* Nietzsche, Friedrich (1870): “El drama musical griego”. Conferencia pronunciada por Nietzsche en 1870 incluida en *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial. Madrid (2004). p. 220.

asimismo la base del concepto escénico vigente todavía hoy (...). Los ritos para festejar a Dionysos participaban de la embriaguez de la resurrección, común a las religiones que celebraban el renacer del año y de las cosechas. Los festejos consistían, según era universal, en danzas, cánticos, libaciones y la feliz unión de los sexos, en el ambiente exultante de una tibia noche primaveral (...). Luciano, el de Samosata, gran burlón, nos describe cómo se hacía todo eso; el frenesí sexual de los danzantes; el entusiasmo de las bacantes enardecidas por el licor y los excesos de silenos, sátiros y coribantes (...). La danza dionisiaca fue, pues, en su origen una danza múltiple; pero no organizada en grupos, sino que conducía a la epilepsia individual¹³⁸.

Los adolescentes y las virgencillas que tomaban parte en las danzas que Dédalo dedicaba a Ariadna, la de los hermosos cabellos, no bailaban ya tan rústicamente como aquellos, sino que sus danzas se hacían en filas, donde los jóvenes se tenían cogidos de la mano. Homero detalla que se hacían en corro, unas veces sin música y, otras, mientras se cantaba simultáneamente. (...) Los coros en las fiestas de Delos en honor de Apolo comprendían los de jovencillas vírgenes y danzas virginales (parthenias) que, en ceremonias nupciales, ocasionaban que los instrumentos musicales se uniesen a las voces masculinas y femeninas¹³⁹.

Debido a la estrecha vinculación que desde sus orígenes establece el baile con el erotismo, es lógico encontrar ya en estas primeras civilizaciones huellas de bailes ejecutados por parejas de manera organizada, aunque ligados a representaciones mitológicas y religiosas: *Son conocidos los frescos con pinturas funerarias de Corneto, donde se encuentran parejas de bailarines acompañados por un tañedor de crótalos para hacer el ritmo (...). Y nada menos que al propio Rómulo, el fundador de Roma, es a quien se atribuye la invención de otra danza llamada bellicrepa, que es una danza armada como la de los curetes, pero que simboliza el rapto de las sabinas¹⁴⁰. Son también habituales en Grecia y Roma las danzas en grupo, de cuya denominación latina procede el término baile: Las danzas en corro, la danza en ronda, tendrán ahora en latín una denominación especial, la de ballistea, ballistorum, en donde se halla implícita la sílaba radical bal que dará toda la terminología latina del baile¹⁴¹.*

¹³⁸ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op. cit. pp. 42-43.

¹³⁹ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op. cit. pp. 44-45.

¹⁴⁰ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op. cit. pp. 50-51.

¹⁴¹ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op. cit. pp. 50-51.

3.1.3. La Edad Media y el Renacimiento

A lo largo de la Edad Media se condenan las danzas de herencia pagana pero algunos bailes y danzas populares, fundamentalmente de grupo, prevalecen: *La vieja danza llega hasta el Renacimiento en coros y procisyoness que son las formas tradicionales de la danza plural o coral, (...) y las que perduran en la Edad Media y por largo tiempo todavía*¹⁴². Así, los bailes de grupo sobreviven y evolucionan a lo largo de toda la Edad Media hasta llegar el Renacimiento: *el concilio de Sens, en 1485, lamenta la profanación de los templos con danzas y juegos; lamentación tardía, porque el tiempo está cambiando, las costumbres sociales transformándose y, de allí a poco, las músicas y las danzas llenarán la época que habrá de denominarse como el Renacimiento*¹⁴³.

Una de las danzas más populares de la Baja Edad Media es *la carola: danza plural en fila abierta, cuyos danzantes, así cogidos de la mano, como en las danzas griegas (...), se trasladaban desde los salones del castillo a los prados floridos (...). La carola, sin embargo, podía ser también una danza en corro. Se ahorra sitio con ello si no había prados floridos donde trasladarse, y si la sala del castillo no era muy grande. Se tenía así la ronde-carole, la carola en corro. No había más que cerrar la fila, con la cual se formaba una ronda como en la ruota del Dante, la kronentanz alemana, o danza de la corona, y su muehlenrad, danza del molino, que en gallego se denomina muiñeira*¹⁴⁴.

En este detalle del fresco del siglo XIV "*Effetti del buon governo*"¹⁴⁵, de Ambrosio Lorenzetti, se puede apreciar la danza de *La Carola*¹⁴⁶.



¹⁴² Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op. cit. p.68.

¹⁴³ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op. cit. p.61.

¹⁴⁴ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op. cit. p.72.

¹⁴⁵ Imagen obtenida en:

<http://www.issirfa.cnr.it/1,1.html?PHPSESSID=fedaef9c1a8b403f4af94fbc656359e> (agosto 2007)

¹⁴⁶ Referencia tomada de Salazar: *La Danza y el Ballet*. op. cit. p.72.

Con el resurgir de la cultura y del arte grecolatino, renacen también las danzas en todos los niveles de la sociedad, produciéndose una fusión de estilos entre las distintas clases: *En las danzas italianas del Renacimiento lo señorial y lo popular se encuentran. (...) Señorial es una manera de hablar, porque como aquellos señores acaban de llegar a su señoría desde las zonas de más llana extracción, lo que sienten son la danza villana y campesina. Pero, por respeto a sí mismos y a la clase a la que comienzan a pertenecer, deben rendir pleitesía a lo estimado por señorial, que es, en resumidas cuentas, de tradición medieval. En pocas palabras puede resumirse los caracteres de uno y otro: lo popular es la danza alta, en la que se levantan los pies y se golpea el suelo con movimientos rápidos y a veces violentos: el ballo, propiamente dicho. Lo señorial es la danza baja, resbalada, en la que los pesados ropajes de las damas y lo tan ceñidos de los caballeros no permiten la agitación muscular; es propiamente, la danza. En ésta, cortesía, ademanes elegantes, reverencias entre damas y caballeros que apenas se tocan la punta de los dedos. En aquella, la sangre se retoza, los brincos y los saltos, más propicios, como se comprende, a la virtuosidad personal que las danzas de antaño*¹⁴⁷.

*La danza señorial necesita regulación, reglamentación, debe ser sometida a un proceso de convencionalismos sin los cuales no hay lo que se entiende por buena educación o buenas maneras. Hay que amanerar la danza rústica, evitar la improvisación constante en la danza popular*¹⁴⁸. En los tratados de danzas del siglo XVI puede leerse que lo que enseñan son balli lejanos a la esfera del vulgo, inventados para salas señoriales y que solamente deben ser danzados per dignissime madonne et non plebeie (...).

*Bajo la denominación general de balli los tratadistas italianos como Cesare Negri y Fabritio Caroso da Sermoneta hacen entrar sus propias invenciones, dedicadas a las damas italianas y, muchas de ellas, a las damas españolas que tan decisivamente figuraban en la vida italiana del Renacimiento, imponiendo unas maneras señoriales que, ellas sí, conocían desde antiguo, si bien estuviesen ya rancias en la nueva época y se distinguiesen por su aparatosa severidad, su seca dignidad y su artificioso sentido de las conveniencias*¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op. cit. pp. 91-92.

¹⁴⁸ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op. cit. pp. 93-94.

¹⁴⁹ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op. cit. pp. 94-95.

Otros tratadistas como Cornazano, Domenico y Arebeau detallan minuciosamente la sucesión de los pasos –nos dice Salazar- y las actitudes del galán y de la dama con relación a los valores musicales dentro del compás, a los cuales deben sujetarse estrictamente¹⁵⁰. Curt Sachs¹⁵¹ hace una distribución triple de la danza renacentista: 1) *danzas de parejas sueltas*: pavana, la española, el passamezzo o paso y medio, la gallarda, el turdión, la corrandia o courante, el canario, la cascarda, la bergamasca, la zarabanda, la chacona y el pie-de-gibao; 2) *danzas de parejas unidas*: la volta era una de ellas: *de procedencia popular, que consistía en que el galán sujetase a la dama por la cintura y la hiciera dar un giro de campana para lucimiento de piernas tan aristocráticas como las de la reina Isabel de Inglaterra cuando la danzaba con el conde de Leicester*. Para dar este giro, explica Salazar, *el bailarín necesita sujetar fuertemente a la dama, su pareja. Naturalmente, los moralistas del tiempo tendrían que condenarla por licenciosa*. Encontramos aquí el origen del primer baile de pareja propiamente dicho según algunos historiadores¹⁵²: *Las danzas en remolino alemanas como la drehtanz llevan al laendler popular y éste irá a parar en el vals del siglo XIX*¹⁵³; y 3) *danzas plurales*: la más famosa es la gavota, en la cual entran las reverencias con besamanos, saltos y cabriolas.

3.1.4. Del Barroco a la Ilustración; el nacimiento del ballet

A la era de la gallarda –así llama Sachs a la época barroca- le sucedió la era del minué, el baile obligado en los salones dieciochescos¹⁵⁴. Al igual que ocurre con el vals –el que será el baile de sociedad más popular del siglo XIX-, el origen del minué es popular, como lo es también el de otros bailes de la época como el rigodón, la contradanza –de origen inglés: *country dance*- y el cotillón. El siglo XVIII es conocido en la historia del

¹⁵⁰ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op. cit. p.99.

¹⁵¹ Sachs, Curt (1881-1959) Musicólogo alemán, n. en Berlín y m. en Nueva York. Enseñó en la Universidad de Berlín, en la Sorbona de París y finalmente en Estados Unidos, país donde se estableció en 1938. Su mérito principal estriba en los estudios que hizo de los instrumentos musicales, relacionándolos con la etnología, la historia de la danza y la teoría de los ciclos culturales. Publicó numerosas obras, en alemán e inglés, entre ellas un diccionario de instrumentos musicales y otra sobre la música en la antigüedad, con los títulos Real-Lexicon der Musikinstrumente (1913) y The Rise of Music in the Ancient World (1944). http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/sachs_curt.htm (agosto 2007).

¹⁵² Uno de ellos es Remi Hess, a cuya obra nos referiremos en breve. Hess, Remi: *El Vals. Un Romanticismo Revolucionario*. Ed. Paidós Diagonales. Barcelona (2004).

¹⁵³ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op. cit. p.108

¹⁵⁴ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op. cit. p.205.

baile como la *gran época del minueto, a cuya danza va vinculada toda la evolución de la música instrumental de su siglo*¹⁵⁵.

Es durante el Barroco, cuando podemos empezar a hablar de *ballet* o *danza clásica*. A lo largo del siglo XVII se organizan ballets en la corte francesa configurados como grandes espectáculos. La nueva concepción del arte de bailar que es el ballet organizado y convertido en espectáculo para un escenario siempre colocado más alto que las butacas, hace que cambie la perspectiva: *como el punto de vista es de abajo arriba, lo que antes era una línea horizontal ahora se trueca en línea vertical. Para acentuar, inconscientemente, esta línea dinámica seguida por la vista, comenzarán las elevaciones. Primero los brazos se levantarán airoso; luego seguirán los movimientos ascensionales de las piernas; finalmente todo el cuerpo desea elevarse y lo hace en saltos, piruetas, cabriolas y entrechats, sin duda ya conocidos antes, pues que forman parte integrante de danzas determinadas, pero que ahora se presentarán con una técnica nueva que tiende a dar ligereza ascensional al bailarín y al conjunto de ellos.*

*(...) las novedades de esta técnica de elevaciones serán materia de estudio durante no menos de un par de siglos, hasta que en el XIX adquiere su mayor perfección con las grandes figuras modernas de la danza*¹⁵⁶.

Los fundamentos técnicos de la danza clásica proceden del Barroco; la danza moderna descendiente de la clásica recibe el *influjo de las danzas exóticas, comenzando por las orientales a través de Rusia, ya desde el siglo XVII, hasta el aporte de la danza negra en años recientes*¹⁵⁷; esto es lo que ha dado a la danza moderna -continúa Salazar- *gran variedad de aspectos, a lo cual hay que añadir las invenciones de artistas como Nijinsky (...), o el esquematismo, el amor por la línea recta en danzarinas actuales como algunas alemanas y norteamericanas, o finalmente la dislocación, la contorsión violenta y la estilización de movimientos sensuales, y aun obscenos, procedentes de la danza ritual o folklórica de África o de países americanos donde la importación negra ha tenido tanta significación*¹⁵⁸.

¹⁵⁵ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op. cit. p.159

¹⁵⁶ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op. cit. p.143.

¹⁵⁷ Tener en cuenta que la obra de Salazar está escrita en 1949.

¹⁵⁸ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op. cit. p.145.

En 1725 aparece en París un tratado escrito por Pierre Rameau titulado *El Maestro de danza (Le Maître à danser)*. En esta obra se especifican las reglas del ballet clásico: las cinco posiciones de los pies, los tipos de flexiones (*pliés*), los tipos de piruetas (*tours o pirouettes*), los *battements*, las posiciones de los brazos (*port de bras*), las *attitude* y *arabesque* –combinaciones entre posiciones de los pies, inclinación del cuerpo, *port de bras*, y posiciones de cuello y cabeza-, los pasos, los saltos, brincos, cabriolas y *entrechats*, y el *adagio* y *allegro*¹⁵⁹. Los dos últimos términos suponen toda una serie de movimientos combinados que pueden seleccionarse a gusto del coreógrafo.

Se inicia así el verdadero arte de la coreografía, que comienza con el *pas de deux*, en el cual danzan una mujer y un hombre, y de ahí se pasa al *pas de trois*, al *pas de quatre*, hasta el *pas d'ensemble*. *Pero el papel que el hombre juega en esos pasos es muy especial. Hay que distinguir en el caso de que el bailarín continúa teniendo una parte de solista o cuando su papel se reduce a auxiliar a la bailarina en sus tours y elevaciones. En este caso se denomina a su partenaire como danseur noble, y se ha dicho, graciosamente, que viene a ser como una tercera pierna de la bailarina. En todo caso, el danzante solista debe acomodar sus inflexiones a las de su compañera, supeditando sus facultades y su técnica a la galantería. Los pasos más corrientemente practicados en este caso son las pirouettes supportées, o piruetas ayudadas, que nadie que haya presenciado un espectáculo de danzas puede desconocer*¹⁶⁰.

3.1.5. El desarrollo del ballet y su importancia

El coreógrafo y bailarín italiano Carlo Blasis (1795-1878) perfeccionó el arte del ballet a lo largo del siglo XIX. Vigorizó la danza de escuela y modificó las reglas académicas buscando una mayor elegancia. *Lo que pone al tratado de Blasis –“Tratado elemental del arte de la danza” (1820)- frente del nuevo concepto del ballet romántico, es que en él se inicia lo que será característico e indispensable en éste, a saber, la danza de puntas en la bailarina, que es una consecuencia de la necesidad de elevación, convertida en eje de la nueva época*¹⁶¹. Tras la aparición del libro de Blasis, las puntas

¹⁵⁹ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op. cit. p.157-158.

¹⁶⁰ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op. cit. p.158.

¹⁶¹ Barthes, anota lo que el crítico francés, precisamente del siglo XIX, Jules Barbey d'Aurevilly observa de la obra de Hans Memling *Virgen con niño* (siglo XV): *Está ergida, perpendicularmente presentada. Los seres puros son erguidos. Las mujeres castas se reconocen en el talle y el movimiento, las*

serán la preocupación del Ballet romántico, tan características como la nueva manera de vestir que presentan las bailarinas: *ingrávidas y etéreas en sus gasas blancas, sus intérpretes femeninas, en un atuendo que los bailarines varones procurarán armonizar con sus camisas y pantalones blancos ajustados y su corpiño estrecho de terciopelo azul*¹⁶².

Respecto al papel del varón en el ballet clásico durante el siglo XIX, Salazar matiza: *Por lo regular, la enseñanza de las bailarinas noveles venía a durar de ocho a diez años, mientras que había pocos muchachos dispuestos a un entrenamiento tan duro y de tan poco porvenir, pues que incluso se les iba privando de toda aparición personal, relegados al papel de danseurs nobles, que consistía en ser el soporte de la bailarina solista para sus evoluciones y elevaciones, mientras que el bailarín desaparecía por el foro apenas cumplía su misión de trípode, atril o soporte*¹⁶³.

3.2. El baile de pareja contemporáneo: de las praderas alemanas a las discotecas norteamericanas

En el siglo XVIII comienza la historia del *baile abrazado*; el recorrido que haremos por esta historia pasa sólo por los estilos más populares y representativos, para luego enlazar con su conversión en elemento clave de la representación cinematográfica dentro del género musical hollywoodense.

3.2.1. El vals

El nacimiento del moderno *baile de pareja*¹⁶⁴, o más exactamente, la aceptación social del *abrazo* de hombre y mujer en público, codificado por una coreografía articulada al ritmo de una música, se localiza a finales del siglo XVIII en paralelo al nacimiento de la Edad Contemporánea, y tiene como nombre propio *el vals*. El vals es la primera forma

voluptuosas se deslizan lánguidamente y se inclinan casi a punto de caer. Barthes, Roland (1974, 1977). *El placer del texto y Lección inaugural*. Op.cit. p.91.

¹⁶² Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op. cit. p.196.

¹⁶³ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op. cit. p.209.

¹⁶⁴ Sus antecedentes fueron las danzas barrocas que hemos repasado someramente, basadas en hileras de hombres y mujeres, dispuestos en parejas, separadas y a veces intercambiables. Estos bailes de grupo están *a caballo entre lo folklórico y lo cortesano*. Castelló, Manuel. *Los bailes de pareja*. Ed. José J. de Olañeta. Palma de Mallorca (2004).p.51.

“íntima”¹⁶⁵ de bailar en pareja y supone una auténtica revolución en la historia del baile. *El que un hombre abrazara a una mujer por la cintura y bailaran ambos frente a frente, en posición “cerrada”, era algo jamás visto entre la gente educada*¹⁶⁶. La gran novedad que introduce entonces el vals respecto a los bailes dominantes predecesores estriba fundamentalmente en ese *close hold* (el abrazo ceñido)¹⁶⁷ entre un hombre y una mujer.

Según señalan los historiadores, el antecedente directo del vals está en las danzas campesinas de Alemania y Austria conocidas con el nombre de *Ländler*¹⁶⁸, bailes en los que las parejas giraban¹⁶⁹ abrazadas al ritmo de un compás lento de tres tiempos. Debido al origen rústico de estas danzas ancestrales, las clases acomodadas las despreciaron, hasta que comenzaron a operarse los cambios de mentalidad fruto de las distintas revoluciones de finales del siglo XVIII. Entonces, las nuevas clases dominantes comenzaron a interesarse por todo lo popular, y llevaron estos bailes a los salones para deleitarse con ellos tal como hacían los campesinos, aunque refinando a su manera los pasos y las músicas.

El historiador Remi Hess apunta que el nacimiento de este baile fue producto del movimiento cultural *Sturm und Drang*¹⁷⁰, y efecto de un primer romanticismo que, *inspirándose en la cultura popular, quiso romper con la cultura del cuerpo de la aristocracia versallesca a través de la exaltación de la naturaleza y de los sentimientos, con la voluntad de reconciliarse con los valores culturales populares*¹⁷¹. Por tanto, la caída del Antiguo Régimen tiene también *repercusiones corporales: a la rigidez de la cultura del cuerpo propia del clasicismo se opondrá masivamente la valorización de los*

¹⁶⁵ El “minué” y la “cuadrilla” tenían en cuenta la posibilidad de llevar a cabo un cierto cortejo entre los miembros de la pareja; con el vals esa posibilidad se ejecutaba más libremente. El vals llegó a ser tan formidablemente popular, no sólo por la naturaleza de su ritmo de $\frac{3}{4}$, o por la entonces chocante intimidad en la manera de asirse los bailarines, sino también porque el vals permitía al individuo deleitarse de forma agradable con su pareja”. Driver, Ian: *Un siglo de baile*. op. cit. p. 15.

¹⁶⁶ Castelló, Manuel. *Los bailes de pareja*. op.cit. p. 57.

¹⁶⁷ Hess, Remi: *El Vals. Un Romanticismo Revolucionario*. op.cit. p. 66.

¹⁶⁸ Los *Ländler* provienen a su vez de las danzas populares del sur de Alemania conocidas, hasta el siglo XIV, como “Danzas Alemanas”. Se trata de rondas, en general en tres tiempos, que se bailaban en parejas abrazadas, lo que las distinguía de los bailes en los cuales los participantes se disponían en dos hileras enfrentadas. Las “Danzas Alemanas” son danzas campesinas en las que se ejecutan grandes saltos: el bailarín daba golpecitos en el suelo con los pies y lanzaba a su compañera lo más alto posible. Hess, Remi: *El Vals. Un Romanticismo Revolucionario*. op. cit. p. 13.

¹⁶⁹ Vals proviene del término alemán “walzen”: girar.

¹⁷⁰ *Sturm und Drang*, en alemán: tormenta e ímpetu.

¹⁷¹ Hess, Remi: *El Vals. Un Romanticismo Revolucionario*. op. cit. p. 20.

*contactos corporales que por entonces eran propios de las clases rurales o populares de la Alemania profunda, (...) contactos corporales claramente eróticos*¹⁷².

La popularización del *baile abrazado* entre hombre y mujer no fue algo pasajero. Castelló¹⁷³ señala que algunos historiadores llaman a los cien años que transcurren entre 1812 y 1912 “el siglo del vals”. Los ejércitos napoleónicos y la música de los Strauss y de Josef Lanner contribuyeron a la difusión del vals por todo el mundo civilizado. Incluso llegó a haber cierta institucionalización de este baile cuando en el año 1900 comenzó a enseñarse en las escuelas primarias de París, como efecto de la revalorización del ejercicio físico que, en el cambio de siglo, nace como reacción ante la decadencia física y moral de un Occidente sumido en el sedentarismo propio de la vida en las ciudades modernas. No obstante, en las escuelas se especificaba que *la danza no debía concebirse como un ejercicio de gimnasia, sino como un arte de la concordancia*. Así, la danza quedaba engarzada, en los planes de educación, con disciplinas que impartían indicaciones sobre la *compostura y las buenas maneras*¹⁷⁴. Podríamos pensar que la inclusión, a principios del siglo XX, de la enseñanza del baile en los programas de educación física, sería a medio plazo contraproducente para la supervivencia de la danza de sociedad, pues poco a poco el vals, como otros tipos de bailes de salón que vendrán después, se convertirá en un “deporte” codificado hasta llegar a los tiempos actuales en los que los bailes de salón constituyen una disciplina acrobática que normalmente sólo tiene cabida en competiciones deportivas, y su práctica como entretenimiento social queda reducida a ciertos rituales festivos (bailes de graduación, bailes de cadetes, puestas de largo, bodas). Aunque también podríamos pensar que, viendo el devenir de los usos y costumbres de las sociedades modernas y los cambiantes tipos de ocio y músicas populares, quizá la inclusión de los bailes de salón en la categoría de deporte de competición haya garantizado su supervivencia¹⁷⁵.

¹⁷² Hess, Remi: *El Vals. Un Romanticismo Revolucionario*. op. cit. p.23, 31.

¹⁷³ Castelló, Manuel. *Los bailes de pareja*. op. cit.

¹⁷⁴ Hess, Remi: *El Vals. Un Romanticismo Revolucionario*. op. cit. p. 94-95.

¹⁷⁵ Driver señala que los profesores de baile británicos, en su preocupación por reagrupar y reorganizar el tradicional baile de salón ante las transformaciones que sufrió en Estados Unidos por influencia de los nuevos ritmos, decidieron actuar para rescatar su más sosegado atractivo creando el *Comité de Ballrom Branch*, de la sociedad imperial de profesores de danza, que en 1924 marcó el comienzo de la estandarización de los pasos de baile de salón. Así, los bailes de salón sobrevivieron porque fueron estrictamente definidos y codificados. Durante los años veinte, en las conferencias de los profesores de danza se definían y codificaban las velocidades y los pasos de los que quedaron establecidos como principales géneros de bailes de salón: Vals, Foxtrot, Tango, y Quickstep (Foxtrot y Charlestón rápido). Driver, Ian: *Un siglo de baile*. op. cit. p. 147.

A pesar de la normalización progresiva del *baile abrazado* en el espacio público a lo largo del *siglo del vals*, este baile de pareja siempre fue perseguido por la censura. Las autoridades religiosas lo tachaban de “indecente y tentador de inocentes madres de familia”, siendo descrito como *una danza que alteraba el espíritu, turbaba el corazón y conducía a la perdición del alma*¹⁷⁶. Vigilando la *decencia*, los teólogos buscaban el pecado en el interior de la pareja, transformándose, nos dice Hess¹⁷⁷, en *etnosociólogos* del vals: *La mujer burguesa vive en la culpabilidad, dividida entre el salón y el confesionario. Éste la ayuda a comentar sus tentaciones, sus placeres. Por su parte, el confesor trata de comprender qué sucede en el interior de ese vértigo del vals. ¿Es “pecaminoso”? En el siglo del vals, la exploración del placer -hoy especialidad del psicoanálisis- está en el centro de la actividad del confesor. (...) el discurso teológico sobre el vals (...) ayuda a comprender el tipo de placer transgresor que puede sentir la sociedad del siglo XIX, muy marcada por la influencia de la Iglesia, al explorar los límites de lo prohibido. Si tener una mujer en los brazos para hacerla bailar el vals es excitante para el bailarín, ello también se debe a que el príncipe de las tinieblas no está lejos*¹⁷⁸.

El *momento del vals*, como lo nombra Hess¹⁷⁹, es una etapa importante de la historia europea. Con él, la pareja encuentra un lugar en la vida social y por ende en la literatura romántica; en una de las más famosas obras de Goethe, el vals queda asociado indefectiblemente al amor ideal cuando Werther baila con Lotte: *¡Al fin empezó! Y nos divertimos un rato entrelazando los brazos de diversas formas. ¡Con qué gracia, con qué ligereza se movía! Y cuando por fin llegamos al vals y como esferas rodábamos unos en torno a los otros, al principio hubo un poco de lío, porque sólo unos pocos sabían. Fuimos prudentes y dejamos que se desahogaran, y en cuanto los más torpes despejaron la pista, entramos nosotros y aguantamos el tipo junto a otra pareja, con Audran y su dama. Nunca me había salido tan bien. Me sentía sobrehumano. Tener entre los brazos a la criatura más adorable, y con ella dar vueltas como un torbellino, de modo que todo alrededor se desvanece y...Wilhelm, para ser sincero, me juré a mí mismo que la muchacha a la que yo amara, sobre la que yo tuviera derecho, nunca*

¹⁷⁶ Castelló, Manuel. *Los bailes de pareja*. op. cit. p. 59.

¹⁷⁷ Hess, Remi: *El Vals. Un Romanticismo Revolucionario*. op. cit. p. 96.

¹⁷⁸ Hess, Remi: *El Vals. Un Romanticismo Revolucionario*. op. cit. p. 97.

¹⁷⁹ Hess, Remi: *El Vals. Un Romanticismo Revolucionario*. op. cit. p. 17.

*bailaría un vals con otro que no fuera yo, aunque ello me costase la vida. ¡Tú me entiendes!*¹⁸⁰

*Ningún texto romántico que incluya un comentario de Werther - nos dice Hesse - olvida el momento del vals (...) Ese momento es literario, novelesco, romántico. Establece el vínculo entre el vals y el amor, asocia el vals al vértigo del amor romántico*¹⁸¹.

El vals participa en el hecho de que *la pareja* alcance el reconocimiento de una *existencia real*, esa *existencia real* vinculada a su dimensión sexual. En esta danza *la pareja se centra sobre sí misma, se aparta y hasta se libera de los vínculos formalizados y coreográficos que mantenía con los demás bailarines y con los espectadores. Cada pareja puede, en cualquier momento, unirse a los demás bailarines y, en cualquier momento, volver a apartarse. La danza se privatiza. Se valoriza intensamente la libertad de la danza*¹⁸².

Pero el vals no sólo se le localiza en su época como una manera de socializar la relación de pareja; Hess va más allá y señala el valor que tiene este baile para establecer *cierta igualdad* entre hombre y mujer: *¿Cómo sostener al compañero o la compañera? Atendiendo a su talla, a su peso, los bailarines encuentran lentamente la manera de emparejarse. El vals, desde el punto de vista físico, es una pareja. Las dos partes desempeñan el mismo papel. En este sentido, es una danza autogestionada, una manifestación de la igualdad del hombre y la mujer. (...) Ya comenzado el baile, hay una “balanza” que permite a los bailarines sopesarse a fin de lograr un entendimiento mudo en un cuerpo a cuerpo contenido. (...) Los efectos de compensación que se negocian en el primer cuerpo a cuerpo escapan a la percepción externa. Si los bailarines descubren que se acoplan bien, podrán decidirse a girar más velozmente. (...) Bailar con placer significa generar entre los dos bailarines una especie de autoridad que se concreta en virtud de una buena armonía en el juego, entendimiento que se consigue con la gravedad y el equilibrio. Bailar con placer es también llegar a hacer de la pareja una entidad nueva que se manifiesta a la mirada del tercero como*

¹⁸⁰ Goethe, Johann Wolfgang (1774). *Las penas del joven Werther*. Editorial Espasa Calpe. Madrid (2001). p. 74.

¹⁸¹ Hess, Remi: *El Vals. Un Romanticismo Revolucionario*. op. cit. pp. 35-36.

¹⁸² Hess, Remi: *El Vals. Un Romanticismo Revolucionario*. op. cit. pp. 41-42.

una identidad propia que está más allá de la identidad y del arte individual de cada bailarín.

(...) Cuando dos personas no han bailado juntas anteriormente, nunca pueden estar seguras de lo que van a producir. Hay pocas situaciones sociales en las que el “yo” se convierta, así, en el objeto del otro, lo cual le permite ser aún más él mismo o ella misma, situaciones en las que el otro es un objeto que “yo” debo guiar, conducir, vigilar, moderar sus impulsos cuando la pareja corre el riesgo de tropezar con otra. En el vals, cada uno es a la vez totalmente sujeto y totalmente objeto del otro. En esta dialéctica emerge una identidad de sujeto de la pareja¹⁸³.

3.2.2. El Tango

El vals no fue el único baile de pareja que atravesó las fronteras de su lugar de origen. A principios del siglo XX, el tango, una danza que superaba en erotismo e intimidad al vals, procedente de Argentina¹⁸⁴, llegó a París, que se convirtió en el centro de la *tangomanía*. Se difundió rápidamente por Europa y en la primera década del siglo XX ya era famoso en todas partes, afectando a todos los ámbitos: *la moda femenina evolucionó para acentuar los efectos visuales del baile y permitió mayor libertad en movimiento: blusas de tango con mangas anchas, vestidos con provocativas aberturas... Todo adorno en la cabeza debía ser pequeño debido a los rápidos giros que exigía el tango¹⁸⁵.*

Driver nos recuerda cómo a este baile *orgulloso y apasionado* se le tildó como “la expresión vertical de un deseo horizontal”: *Con los cuerpos juntos y apretados, un intenso contacto visual y la parte superior del cuerpo inmóvil, el tango no tiene nada de lo romántico e inocente del vals, o de la frivolidad del ragtime¹⁸⁶.*

¹⁸³ Hess, Remi: *El Vals. Un Romanticismo Revolucionario*. op. cit. pp. 48-50.

¹⁸⁴ *El tango había entrado en el siglo. Su ámbito, aunque cada vez más extendido, no salía del bajo fondo. En las zonas “bien” de Buenos Aires era rechazado como producto obsceno y miserable. Sin embargo, el embrujo de su música y danza forzaba a los señoritos a acercarse en patota a los suburbios para bailarlo. Muchas veces, los muchachos aprendían los pasos danzando entre ellos en cualquier esquina. Pero hubo de ser la mítica Europa la que diera licenciatura al tango. Hubo de triunfar en un luminoso París profundamente distinto al anatemizador de cualquier novedad que conocemos en la actualidad.* Barreiro, Javier (1985): *El Tango*. Ediciones Júcar. Colección Los Juglares, nº 64. Madrid (1989).p. 22.

¹⁸⁵ Driver, Ian: *Un siglo de baile*. op. cit. p. 70.

¹⁸⁶ Driver, Ian: *Un siglo de baile*. op. cit. p. 69.

La popularidad alcanzada por el tango antes de 1914 confirmó que cualquier estilo de baile que pudiese ser descrito como erótico y tuviese ritmo sudamericano tenía posibilidades de llegar a las salas de baile de todo el mundo, que, en combinación con las salas de cine, centraban el tiempo de ocio de la clase obrera de las grandes ciudades. Con el inicio de la Gran Guerra, la *tangomanía* perdió fuerza, dando lugar a un *tango de posguerra* menos rebelde, aunque con la ventaja de contar con la figura de Rodolfo Valentino, estrella cinematográfica que se convertiría en emblema de este sensual baile tras el estreno de *The Four Horsemen of Apocalypse* (*Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Rex Ingram, 1921).

3.2.3. Jazz, Ragtime, Charlestón y Claqué

Las migraciones de principios del siglo XX del ámbito rural a las ciudades industrializadas despertaron la añoranza por las tradiciones autóctonas de los lugares de procedencia y por el folklore, que viajó de los países de origen a los de destino dando lugar a ricas mezclas e influencias. Uno de los estilos más productivos resultado de estas mezclas en los Estados Unidos fue el *jazz*. El historiador Paul Johnson¹⁸⁷ contextualiza la era del jazz en la Norteamérica de los años veinte señalando lo mucho que Estados Unidos tenía para “sorprender, cautivar y fascinar”: *automovilismo masivo, publicidad chillona, un sinfín de películas, discos que se vendían por millones, radio las veinticuatro horas (...). Tenía historietas. Tenía una clase de fotoperiodismo que Europa aún no había experimentado. Pero sobre todo tenía jazz (...). En los años veinte, de innumerables maneras, Norteamérica estaba atrayendo al mundo en las artes masivas de la misma manera en que Francia, a principios del modernismo, había atraído al mundo en las bellas artes. Pero el jazz fue el elemento excitante y creativo de esa conquista masiva, tal vez el único que respetaron los creadores no norteamericanos.*

El “problema” que tenía el jazz en sus comienzos es que era “música de negros”: *los esclavos negros se vieron alentados por los dueños de las plantaciones a expresarse a través de la música. Mientras que las artes visuales y dramáticas estaban prohibidas*

¹⁸⁷ Cf.: Johnson, Paul (1997): *Estados Unidos. La historia*. Ediciones B Argentina S.A. Buenos Aires (2001). pp. 623-624.

*porque se consideraban una fuente de distracción, las canciones de trabajo incrementaban la producción*¹⁸⁸.

*Cuando los negros se desplazaron hacia el Norte, después de la guerra civil, necesitaron afrontar su velocidad para enfrentar el vigor norteamericano. La respuesta fue el jazz y el rag.*¹⁸⁹

El rechazo que sufría el “elemento negro”¹⁹⁰ en la sociedad norteamericana se paliaba en parte con el gusto musical de las elites de los años veinte, que gozaban del jazz sin problema alguno en las grandes ciudades de Europa. Sólo cuando se simplificó, se purgó y se hizo respetable a través de las bandas blancas de Glenn Miller y Tommy Dorsey, convirtiéndose en swing en ese proceso, comenzó a conquistar a las masas, desde 1935 en adelante¹⁹¹.

El jazz fue origen a su vez de innumerables tipos de música y bailes. Entre ellos destacó el *ragtime* -melodías de folklore europeas mezcladas con ritmos africanos- a cuya llegada no sobrevivieron ni el *vals* ni el *boston*¹⁹². *El rag era una versión musical de ese encanto-a-través-de-la-provocación (...). Los músicos negros aficionados transformaban los clásicos en jazz o rag mediante alteraciones del ritmo o el acento, además de modificar la letra*¹⁹³.

*El ragtime era percusivo además de veloz (...). El rag se basaba en la síncopa, en quitar el acento al tiempo fuerte o ponerlo en el débil. Era genuinamente multirracial, ya que los bajos de la mano izquierda practicaban un constante tiempo de marcha en dos por cuatro de estilo occidental mientras los agudos de la mano derecha hacían la síncopa africana*¹⁹⁴.

Variantes del *ragtime* fueron las llamadas *danzas de animales*, cuyas coreografías imitaban sus movimientos (*Turkey trot, Bullfrog hop, Fox-trot, Grizzly bear, Eagle rock, Snake hip, Chicken scratch, Bunny hug...*), y sus letras iban indicando los pasos a

¹⁸⁸ Johnson, Paul (1997): *Estados Unidos. La historia*. op.cit. p. 624.

¹⁸⁹ Johnson, Paul (1997): *Estados Unidos. La historia*. op.cit. p. 625.

¹⁹⁰ Johnson, Paul (1997): *Estados Unidos. La historia*. op.cit. p. 626.

¹⁹¹ Johnson, Paul (1997): *Estados Unidos. La historia*. op.cit. p. 627.

¹⁹² *Cuando el vals vienés llega a Norte América alrededor de 1870, adopta una forma más serena y recibe el nombre de Boston*. Driver, Ian: *Un siglo de baile*. op. cit. p. 27.

¹⁹³ Johnson, Paul (1997): *Estados Unidos. La historia*. op.cit. p. 625.

¹⁹⁴ Johnson, Paul (1997): *Estados Unidos. La historia*. op.cit. p. 625-626.

dar¹⁹⁵. Los *bailes de animales* fueron censurados por los moralistas de la época por ser considerados demasiado explícitos y provocadores. De ellos se criticaba que representaban danzas de herencia africana, y que incitaban al contacto físico¹⁹⁶.

Pronto surgieron versiones más refinadas de estas danzas para evitar la censura. La pareja de bailarines norteamericanos Vernon Castle y su mujer, Irene Castle, endulzaron los movimientos del *ragtime* y fueron autores de “Modern dancing” (“Baile moderno”, 1914), un libro que colaboró en la codificación de un estilo que por fin gozaría de aceptación general. Fred Astaire y Ginger Rogers protagonizaron en 1939 *The Story of Vernon e Irene Castle*¹⁹⁷, *biopic* de homenaje a este matrimonio que suavizó y popularizó las danzas que habían dado lugar a la desaprobación.

En los años veinte el *charlestón*, una variante más del jazz, se convierte en el baile más famoso en todo el mundo. La falta de desplazamiento lateral del *charlestón* lo convertía en un baile fácil de filmar, por lo que, a pesar de su breve existencia, hay muchas grabaciones que confirman el lugar del *charlestón* como símbolo de la era del jazz, y como parte del espíritu alegre de una generación que huía del recuerdo de la Gran Guerra y desconocía la siguiente¹⁹⁸. El *charlestón*, aun siendo un baile que se podía bailar en pareja, también se bailaba de manera individual. Otros bailes de los años veinte, como el *black bottom* (que consistía en dar saltos y choques con el trasero), apuntaban ya a favor de la expresión individual que acabaría predominando tras la llegada del *rock and roll* en los años cincuenta. Aunque en la época del *charlestón* aún quedaran algunas décadas para que el baile individual desbancara al baile de pareja, el *abrazo cerrado* que caracterizó al vals da lugar a una progresiva frivolidad de la danza en pareja con los nuevos ritmos. Una prueba de ello es que se puso de moda hacer *cortes* en la composición y ejecución de las melodías para que en esos tiempos suspendidos en mitad del baile, el bailarín pudiese cambiar de pareja si lo deseaba. El *charlestón* se popularizó en gran medida a través de los concursos; algunas grandes

¹⁹⁵ La popularidad de los *bailes de animales* aparece parodiada en la película *Zelig* (Woody Allen, 1983) con el cómico *Baile del Camaleón*.

¹⁹⁶ En 1914, el Vaticano denunció oficialmente el *turkey trot* y el *tango*, e incluso se llegaron a editar textos como el *Libro antibaile* (“De la sala de baile a la esclavitud blanca”, 1912), y a idear una especie de parapeños que llevaban las chicas en la cintura para evitar que los chicos se pegasen demasiado. Driver, Ian: *Un siglo de baile*. op. cit. p. 33.

¹⁹⁷ *The Story of Vernon e Irene Castle* (*La historia de Vernon e Irene Castle*). H. C. Potter, 1939.

¹⁹⁸ Cf.: Driver, Ian: *Un siglo de baile*. op. cit. p. 61.

estrellas de Hollywood, como Ginger Rogers o Joan Crawford, iniciaron su carrera como concursantes de *charleston*.

El *claqué* fue otro de los estilos de baile más popular de las tres primeras décadas del siglo XX. Como la música de jazz, el *claqué* es fruto de la adaptación y mezcla de estilos de baile en Estados Unidos: *En algún momento del lejano pasado, en los tiempos de la colonización americana, los pasos de baile europeos, como las gigas irlandesas y las danzas con zuecos de Lancashire, se mezclaron con las exaltadas y circulares danzas que los esclavos trajeron consigo de África*¹⁹⁹. El *claqué* también evolucionó a través de concursos, algunos celebrados en las esquinas de las calles, que servían de trampolín hacia el éxito en los escenarios; las primeras exhibiciones de la estrella del musical Fred Astaire fueron en esos contextos.

Durante los años treinta el cine de Hollywood sacó partida de la popularidad de la música y el baile en las películas de género musical. Pero durante estos años las comedias musicales convivieron con otro tipo de espectáculo totalmente antagónico que ofrecía la oportunidad de salir a escena a bailarines amateurs que anhelaban dinero y/o fama: los *maratones de baile*²⁰⁰. En estas pruebas de resistencia los participantes debían permanecer bailando de continuo, día y noche, en competición, aspirando a un premio. Si bien existía cierta organización coreográfica consabida, por la popularidad de la que gozaban los estilos de baile de esta época, a lo que se apuntaba en los maratones de baile era al desbaratamiento de esa coreografía, pues el desgaste al que se veían sometidos los bailarines aficionados les conducía a la ruptura de la armonía, al desfallecimiento. El movimiento de los cuerpos se dislocaba y se pasaba de la armonía al arrastre; la erosión física y psíquica era el precio que pagaban los concursantes de

¹⁹⁹ Driver, Ian: *Un siglo de baile*. op. cit. p. 96.

²⁰⁰ Ian Driver señala cómo “*La Depresión tuvo una influencia poco afortunada en el baile: se creó el maratón de la danza, una prueba de resistencia en la que participaban las parejas con un único objetivo: ganar dinero (...) Existía un total contraste entre el sueño de Hollywood y la dura realidad de la Depresión económica que se dejaba sentir en los salones de baile estadounidenses: Si los personajes de Astaire y Rogers bailaban por amor, miles de hombres y mujeres en EEUU bailaban por dinero.(...) Récord: un maratón que duró 24 semanas y 5 días y al que las autoridades locales pusieron fin. Había espectadores, patrocinadores, el acontecimiento se seguía como un culebrón y tenía una clara naturaleza de explotación: el coste era escaso y el sufrimiento inmenso, llegando a costar la vida incluso en algún caso. En 1933 llegaron a ser oficialmente ilegales*”. Cf.: *Un siglo de baile*. op. cit. p. 134.

estos *reality shows*²⁰¹, espectáculos que bien podrían ser considerados como el reverso siniestro de los musicales cinematográficos de la misma época²⁰².

3.2.4. Mambo, Swing y Rock and Roll

Driver señala cómo en el llamado *Harlem Latino* del Nueva York de los años cincuenta se mezclaron músicos cubanos, puertorriqueños, y la comunidad afroamericana con su rico e influyente legado musical. Toda esta mezcla de ritmos sumada al *swing*²⁰³ americano dio lugar al *mambo*. El desenfadado ritmo del *mambo* y sus pasos relativamente fáciles lo convirtieron en un baile popular ideal. Nueva York enloqueció con él y se acudía en masa a sus *templos*: la sala de baile “Palladium” de Broadway y el “Park Plaza” de Harlem. Allí se daban cita los mejores bailarines y orquestas latinas del momento y, como ya ocurrió con otros estilos de baile, eran habituales las celebraciones de concursos.

En estos años comenzó en Estados Unidos una era de prosperidad: la clase media empezó a vivir en barrios residenciales y la diversión tenía lugar más en los jardines traseros de las casas particulares que en los lugares públicos de ocio. La música de baile cedió terreno a los cantantes populares y el baile social alcanzó un grado de deterioro y convencionalismo ante el que empezó a escucharse una nueva voz: la del adolescente inconformista con poder adquisitivo y nuevos medios de comunicación a su alcance. Por primera vez, un gran sector de la sociedad, los jóvenes, tenía tiempo y dinero con los que defender su identidad colectiva. Los programas de televisión y los transistores²⁰⁴

²⁰¹ El formato *reality show* ha encontrado su nombre en el medio televisivo. No obstante no podemos dejar de considerar que antes de que este formato comenzase a ser explotado en la televisión existieron espectáculos de similar naturaleza, como el que aquí señalamos, o yendo un poco más lejos, algunos de los más populares en el ocio del Imperio Romano... Sobre el *reality* televisivo, es interesante consultar Castelló, Enrique: *A continuación les ofrecemos imágenes que, por su crudeza, pueden herir su sensibilidad...Televisión, o el umbral del goce*. Trama y Fondo, nº 2. Abril de 1997. pp. 77-92.

²⁰² Este tema fue llevado a la pantalla por el cineasta Sydney Pollack en 1969, en la película *They Shoot Horses, Don't They?* (*Danzad, Danzad Malditos*). Hacemos un análisis comparado de *They Shoot Horses, Don't They?* (*Danzad, Danzad Malditos*. Sydney Pollack, 1969) y *Follow the Fleet* (*Sigamos la flota*. Mark Sandrich, 1936) en: Moreno Cardenal, Luisa. “Destrozo y destreza”. *Trama y Fondo*, nº 19. pp. 55-70.

²⁰³ *Swing*: Término inglés aplicado al jazz, con el que se intenta expresar la intraducible pulsación dinámica, no reducible a sistema, que trasciende de la interpretación. En palabras de Duke Ellington: *En un texto musical no hay swing. Este solo puede darse en la ejecución*. Valls Gorina, Manuel (1971): *Diccionario de la Música*. Alianza Editorial, Madrid (1997).

²⁰⁴ *En 1954 se comercializa el primer transistor de radio; su tamaño y el hecho de ser portátil supuso que la gente podía escuchar música a todas horas y en cualquier lugar. Los adolescentes podían reunirse y escuchar los nuevos sonidos lejos de sus padres*. Driver, Ian: *Un siglo de baile*. op. cit. p. 187.

ayudaron a que nuevos estilos de música y baile se filtraran en las casas sin necesidad ya de pasar por los escenarios ni las salas de baile. El declive de estos espacios de ocio y el desarrollo de bandas de *rhythm and blues* que actuaban en locales más pequeños dieron como resultado la evolución hacia un estilo de baile más apretado y más lineal conocido con el nombre de *West Coast Swing*. Otros estilos como el *jive*²⁰⁵, el *boogie-woogie*, y el *lindy hop*, requerían un mayor espacio para moverse, y quedaron agrupados bajo el nombre de *East Coast Swing*.

En este contexto nació el *rock and roll*. Su ritmo y la energía de sus máximos representantes, Elvis Presley, Little Richard y Jerry Lee Lewis, incitaban a bailar de manera desenfrenada a los jóvenes imitando las famosas rotaciones pélvicas que popularizó Elvis y otros movimientos de similar expresividad corporal, como aquellos que ya habían estado presentes en el *ragtime* y las *danzas animales* antes de la Gran Guerra. El nuevo estilo de baile que trajo el *rock and roll* no fue tanto una innovación como una vuelta a la libertad física que acompañaba en su origen a ciertos bailes populares predecesores. Pero ahora había mayor atrevimiento y la energía dejó de residir en los pies para trasladarse a los pasos en el aire (*air-steps*) con movimientos más acrobáticos: las chicas colocaban sus piernas alrededor de la cintura de los chicos o se deslizaban entre sus pies; los bailarines de *rock and roll* danzaban literalmente por encima, por debajo y alrededor de sus parejas.

Hollywood vio que el *rock and roll* era algo más que una moda pasajera vinculada a la rebelión de la juventud y comenzaron a hacerse películas con el *rock and roll* como fondo, y con Elvis Presley como protagonista de muchas de ellas. Pero la mayor difusión del nuevo estilo fue a través de la televisión, que adoptó de inmediato los formatos musicales radiofónicos. Hacer bailar a los jóvenes era el objetivo de programas como *American Bandstand*²⁰⁶, donde se organizaban concursos con normas sencillas que rememoraban de manera dulcificada los maratones de baile de los años treinta.

²⁰⁵ A principios de los cincuenta casi todos los bailes de swing se conocían como *Jive*, término que se utilizó para referirse a los bailes improvisados basados tanto en la expresión individual como en los pasos de parejas. Driver, Ian: *Un siglo de baile*. op. cit. p. 183.

²⁰⁶ En *Grease* (Randall Kleiser, 1977) se hace una sátira de este programa.

El consumo de la música se transformó también con la llegada de los discos de 45 rpm, de fácil producción, resistentes y fáciles de llevar de un sitio a otro. El factor más importante para que un artista alcanzara el éxito era la emisión de sus discos en la radio y la televisión.

3.2.5. Twist, Beat, Shake y Soul

Otro de los estilos de baile que nació en la era del rock and roll fue el *twist* (1960), en cuya ejecución los bailarines abandonaban a sus parejas para expresarse individualmente. Hasta entonces el baile de pareja había sobrevivido de una forma u otra, pero el twist no requería pareja en absoluto; un bailarín no necesitaba tocar a otro, se podía bailar solo, y se podía ejecutar con la misma facilidad en la intimidad de un dormitorio que en las salas de baile. Este estilo preparó el camino a la invasión del *beat*. El sonido británico, con *The Beatles* a la cabeza, dominó la década de los sesenta, en la que el baile pasó a ser un medio de expresión individual. Un buen ejemplo de ello fue el *shake*, baile que requería tan solo un movimiento frenético de todo el cuerpo. El baile en solitario fue criticado entonces, argumentando que era una manifestación de la postura aislada del individuo dentro de la sociedad moderna y dividida, aunque también había otra forma de verlo: a partir de entonces, la fidelidad del bailarín empezó a vincularse al grupo y no a la pareja. El long play sustituyó al single de 45 rpm como principal soporte musical y las canciones eran cada vez más largas para sacar partido al formato. Los bailes sociales dejaron de ser populares. Ahora se podía bailar durante el tiempo que uno deseara, en cualquier sitio y sin conocer pasos específicos; cada uno improvisaba sus propios movimientos según su propia respuesta a la música.

La música *soul* también alcanzó un gran éxito, gracias a la productora *Motown*, en la década de los sesenta. El baile desempeñó un papel principal en las escuelas de formación de esta productora que resucitó, renovó y trabajó a fondo coreografías para los números musicales de sus estrellas. Grupos como *Four Tops*, *Temptations* y *The Supremes* revalorizaron ante una nueva generación muchos de los estilos clásicos del jazz y de la música latina que las últimas modas habían dejado en segundo plano.

3.2.6. Música Disco y Salsa

A principios de los setenta, en Estados Unidos proliferaron los clubes donde los pinchadiscos enlazaban las canciones y creaban combinaciones particulares que popularizaron los locales de baile; nació entonces la *música disco*, última gran ola de la tradición de los bailes de pareja, como resultado de la mezcla de varios estilos musicales: jazz, rock and roll, soul, y música latina, con especial influencia de los ritmos cubanos. El resurgir de la música de baile latinoamericana se debe en gran medida al crecimiento de las comunidades hispanas en el seno de las ciudades más importantes de Norteamérica.

Todos los aficionados a la música disco compartían la pasión por bailar. El *baile disco*, no tan libre e individualista como los estilos inmediatamente anteriores, se basó en pasos coreografiados, y marcó un retorno al baile de contacto. A la forma de bailar que se puso de moda en las discotecas en estos años se le denomina *hustle*, estilo característico de los números de baile de la película más representativa del fenómeno *disco*: *Saturday Night Fever* (*Fiebre del Sábado Noche*. John Badham, 1977). Este film es clave para entender la cultura disco y su importancia en el ocio de los jóvenes de los años setenta, década en la que también se relanzó a nivel internacional la *salsa*, que, hoy por hoy, es prácticamente el único tipo de música que se baila en pareja de manera popular.

3.3. Los grandes coreógrafos y *el centro dinámico del cuerpo*

A lo largo de la historia de la danza destacan en especial tres coreógrafos considerados como los sucesivos creadores de la danza moderna: Jean-Baptiste Lully (1632-1687), compositor de ballets y escenógrafo de la ópera francesa del siglo XVII; Jean-Georges Noverre (1727-1810), teórico de la danza y creador de ballets a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XVIII; y Serguei Diaghilev (1872-1929), cuyos colaboradores más notables fueron Michel Fokine (1880-1942), Anna Pavlova (1881-1931) y Vaslav Nijinsky (1890-1950).

Uno de los sucesores de Diaghilev fue George Balanchine (1904-1983), quien fundó en Nueva York la *Escuela del Ballet Americano* (School of American Ballet) en 1934. A partir de la segunda mitad de los años treinta del siglo XX, Balanchine realizó diversos trabajos para Hollywood y Broadway. Es así como Estados Unidos se va convirtiendo en el país de desarrollo de los grandes maestros de la danza.

Entre las grandes estrellas de la danza norteamericana destaca la bailarina y coreógrafa Isadora Duncan (1878-1927), cuyo estilo se ha descrito como libre y expresionista, ligado a la estética de vanguardia de principios de siglo. Duncan decía que *el centro dinámico de su danza* estaba situado en *el plexo solar*²⁰⁷, concepto al que también alude Arnheim recogiendo las siguientes observaciones a las que califica de *fisiología poética* de D.H. Lawrence: *el centro afectivo primario del inconsciente se halla situado detrás del ombligo, en el plexo solar*²⁰⁸, afirmación a la que Arnheim añade: *Resultaría tentador extender el paralelismo a la escultura, en la que el tema compositivo se desarrolla también frecuentemente a partir del centro del cuerpo y se limita a veces a un torso sin cabeza y sin miembros*. A la idea del centro corporal vuelve Arnheim en su obra *El poder del centro* cuando dice: *Los volúmenes crean centros compositivos de gran peso mediante aglomeraciones de masas; pero los vectores resultan igualmente efectivos a la hora de producir tales centros: lo logran entrelazándose y formando complejas configuraciones*²⁰⁹. Llega así Arnheim a hablar del *nodos*, término que utiliza

²⁰⁷ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op. cit. p.245.

²⁰⁸ Arnheim, Rudolf (1966, 1971). *Hacia una psicología del arte*. Arte y entropía. Alianza Editorial. Madrid, 1980. p. 240.

²⁰⁹ Arnheim, Rudolf (1988). *El poder del centro*. Estudio sobre la composición en las artes visuales. Versión definitiva. Madrid: Ediciones Akal, 2001. p.163.

para denominar a los centros creados por dicho tipo de acción combinada entre fuerzas orientadas. A esto añade: *el cuerpo humano, a causa de su rica articulación, resulta particularmente apropiado para crear nodos expresivos. El volumen del torso es la base desde la que surgen los miembros dotados de movimiento, y el propio torso cuenta con suficientes articulaciones como para contribuir a la dinámica nodal de las figuras.* Y continúa: *Un torso articulado combina motivos de expansión y contracción: puede aportar el hueco del estómago y las protuberancias del vientre y de los músculos*²¹⁰. Acercándose ya al tema de la danza, Arheim señala: *En el cuerpo humano existe una ambigüedad en la relación existente entre el torso y las extremidades. Si optamos por una visión centrífuga de la dinámica del cuerpo, contemplaremos el volumen del torso como la base y el agente central de la acción, que manda sus impulsos a las extremidades ejecutoras; si optamos por una visión centrípeta, consideramos que la cabeza, centro del pensamiento y del control, es responsable del movimiento del cuerpo, de forma similar a como las manos pueden dar pie al movimiento de los brazos*²¹¹.

*¿Significa esto entonces que en la danza –continúa Arnheim- la concepción del hombre se halla reducida a un estado biológicamente inferior, precerebral? El bailarín parece estar abocado al dilema de que funcionalmente las facultades superiores, específicamente humanas, del sistema nervioso controlan el organismo desde la cabeza, mientras que la estructura visible del cuerpo propone como centro un área que normalmente da lugar a una acción no reflexiva, tal como el dolor, el miedo, la sexualidad o el perezoso “estirar” de los músculos. Si el hombre tuviera la forma de una estrella de mar, con el cerebro en el centro, el dilema no existiría. También es cierto que la dificultad del bailarín principiante (...) está relacionada con la tarea psicológica de tener que abandonar el seguro control de la razón y la modestia a favor de un “indecente” abandono al instinto. Este paganismo de la danza da razón de su efecto terapéutico saludable sobre las personas emotivamente inhibidas*²¹².

²¹⁰ Arnheim, Rudolph (1988). El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales. Versión definitiva. Ediciones Akal. Madrid, 2001. p.167.

²¹¹ Arnheim, Rudolph (1988). El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales. Versión definitiva. Ediciones Akal. Madrid, 2001. p.169.

²¹² Arheim, Rudolf (1966, 1971). *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía.* op.cit. p. 243.

Ese *paganismo* que señala Arnheim, ese estilo de *danza indecente* se manifiesta con fuerza en los albores del siglo XX, incluso en el ballet, aunque podríamos pensar que se trata de un retorno, puesto que la idea de paganismo nos remite a las danzas originarias de las culturas primitivas. En la época de Isadora Duncan surge una clara influencia de la danza negra en los ballets, como consecuencia de la búsqueda de originalidad y novedad. Como señala Salazar, *el centro dinámico de la danza negra está situado en el bajo vientre. Estómago, caderas, muslos, forman el cuadro. Posiciones violentas que proceden de los espasmos del parto, de otros fisiológicos nunca verificados en público, de la lubricidad unas veces contenida y otras desplegada, suministran los principales rasgos de este estilo que, sin grave inconveniente, podría denominarse crural*²¹³. Este estilo, que llega al ballet académico con Isadora Duncan, se desarrolla sincrónicamente con la música de jazz que se adueña de los cabarets neoyorkinos en las primeras décadas del siglo XX y que pronto se aclimata a Broadway.

De los escenarios de Broadway a los de Hollywood hay una corta distancia; en la industria del cine trabajaron los coreógrafos más importantes del pasado siglo, profundos conocedores de la danza clásica, destacando el ya mencionado George Balanchine, quien junto a Agnes de Mille y Jerome Robbins, fueron pioneros en la fusión del ballet clásico y el baile de jazz americano en los musicales de Broadway y de Hollywood. A la lista de grandes coreógrafos hay que sumar a Busby Berkeley, Fred Astaire, Hermes Pan, Gene Kelly, Jack Cole, Michael Kidd, Jerome Robbins, Agnes de Mille y Bob Fosse. La participación de unos coreógrafos u otros en la preparación de los números musicales de Hollywood va a determinar algunas de las características de las distintas etapas del género, predominando el estilo de las danzas autóctonas de Norteamérica como el swing y el claqué en los bailes de Astaire y Rogers, virando hacia ballet académico sobre todo en los bailes de Kelly y Charisse, hasta llegar al personal estilo Fosse donde la estrella ya no es el bailarín que articula los pasos, sino el coreógrafo que los diseña.

A continuación veremos ejemplos de cada estilo de representación en la revisión de los principales bailes de pareja de la historia del cine musical de Hollywood.

²¹³ Salazar, Adolfo (1949). *La Danza y el Ballet*. op. cit. p.245.

4. Recorrido por la historia del cine musical de Hollywood

4.1. De los teatros y las salas de baile a la pantalla cinematográfica

Si bien es cierto que hasta los años treinta el cine musical no se configura como un género sólido²¹⁴, su gestación comienza con el nacimiento mismo del cinematógrafo. Según apunta Munsó Cabús, el cine trató de reflejar desde el primer momento los ritmos de la danza: *en 1894, un año antes del nacimiento oficial del cine, el catálogo de películas de T. A. Edison ya incluía algunas “bandas” de su kinetoscopio dedicadas a la danza. La más antigua de ellas se titulaba “The Pickaninnies”. Era un baile extraído de los populares espectáculos de los hermanos Shubert, “The Passing Show”, interpretado por los mismos artistas del teatro, con una duración inferior a un minuto*²¹⁵. Por tanto, siendo aún mudo el cine, se puede afirmar que ya había *películas musicales*.

En los años veinte, en vísperas de la implantación de los nuevos sistemas técnicos que permitieron sonorizar las películas, las proyecciones se solían complementar con acompañamientos musicales y efectos sonoros en directo²¹⁶; gracias a la orquestación en las salas de cine se podía disfrutar de películas mudas que incluían bailes. Sirvan de ejemplo paradigmático algunos de los films que protagonizó Rodolfo Valentino²¹⁷, donde el galán conquistaba a las damas con su vigorosa forma de bailar el tango. Si a esto le sumamos el hecho de que, a menudo, espectáculos musicales en vivo -anteriores, posteriores o intercalados a las proyecciones- servían de reclamo para los espectadores

²¹⁴ Altman señala que en los comienzos del cine sonoro el término “musical” se utilizaba como etiqueta para adjetivar casi cualquier película, pero que *fue en 1933, al fundirse el tema de la creación musical con la comedia romántica, cuando el término “musical” abandonó definitivamente su función adjetiva y descriptiva y adoptó su identidad como sustantivo genérico; de ahí que en Photoplay se pudiese decir que La Calle 42 (42nd Street, 1933) era “un musical con todas las de la ley”*. Cf.: *Los géneros cinematográficos*. op.cit. p.59-60.

²¹⁵ Munsó Cabús, Joan: *El cine musical*. Vol. I. *Hollywood 1927-1944*. op. cit. Introducción.

²¹⁶ *Pronto acompañaron a las imágenes del cine mudo la música de un pianista en los cines más modestos, y de orquestas más o menos numerosas en otros. A veces también se introducían efectos sonoros o voces ejecutadas en la propia sala para enriquecer el espectáculo*. Munsó Cabús, Joan: *El cine musical*. Vol. I. *Hollywood 1927-1944*. op. cit. p. 9.

²¹⁷ Una de las películas más famosas del mítico latin lover fue *The Four Horsemen of Apocalypse* (Los cuatro jinetes del Apocalipsis. Rex Ingram, 1921), *“Film inteligente, sin un fallo, notablemente interpretado por Wallace Beery, que crea una extraordinaria figura de oficial alemán, y por la bella, aunque un poco fría, Alice Terry, que baila un tango con un guapo italiano, Rodolfo Valentino, la gran atracción y el gran beneficiario del filme”* Jeanne, René y Ford, Charles: *Historia Ilustrada del Cine*. Vol. I. Alianza Editorial (1988). p. 250.

que acudían a los *palacios cinematográficos*²¹⁸, es una evidencia que el espectáculo musical y el cinematográfico caminaban de la mano desde un principio.

Por ello no resulta extraño que la primera película sonora²¹⁹, *The Jazz Singer* (*El Cantante de Jazz*, Alan Crosland, 1927), fuese musical²²⁰. Con el cine sonoro llegó la gran oportunidad para convertir al musical en un género cinematográfico de éxito garantizado, pudiendo gozar por fin de música y canciones incluidas en la propia obra. El progresivo desarrollo de las técnicas de representación cinematográfica de los números musicales hizo que el cine musical fuese adquiriendo un lenguaje propio, distinto del estilo teatral que había predominado en los primeros rodajes. La cámara empezó a moverse, a ofrecer planos cenitales, planos más cortos, travellings y picados, pero no solo evolucionó la manera de rodar sino también la estructura de los relatos que daban cabida a los números musicales, relatos en los que las partes cantadas y bailadas cada vez se acoplaban mejor en el desarrollo argumental. Surgieron así los llamados *musicales integrados*²²¹ y el cine musical pronto se convirtió en uno de los géneros más populares de Hollywood²²².

Pero para conocer la cuna del espectáculo musical cinematográfico hemos de remitirnos a los escenarios teatrales, pues, como señalan los historiadores del género, muchas de sus películas son tributarias de la opereta, el musical, el circo y el ballet. Ian Driver, en su recorrido por la historia del baile a lo largo del siglo XX, localiza así el punto de conexión entre este tipo de espectáculos y el género musical de Hollywood: *A principios de siglo, las variedades se habían establecido como principal forma de entretenimiento en distintas ciudades del mundo entero, con New York como centro de*

²¹⁸ Sobre la majestuosidad de estas salas de cine encontramos información en: Gomery, Douglas: “De los Nickelodeons a los Palacios Cinematográficos”. Capítulo IV de *La Comunicación en la Historia. Tecnología, Cultura y Sociedad*. Crowley, David y Heyer, Paul (compiladores). Editorial Bosch Comunicación. Barcelona (1997) P. 251-257.

²¹⁹ Las *Historias del Cine* tradicionales coinciden en afirmar que la primera película sonora fue *The Jazz Singer*, aunque algunos autores, como Rick Altman, discuten datos como este demostrando que fueron en cierta forma consensuados por la industria. Cf.: Altman, Rick: “Otra forma de pensar la Historia (del cine): un modelo en crisis”. Revista *Archivos de la Filmoteca Valenciana*, nº 22. Paidós, Febrero 1996. pp. 6-19.

²²⁰ Vicente Castillo añade además que el *primer film sonoro “sólido”* fue también un musical: *Aleluya* (King Vidor, 1929). Cf.: *El cine, ese desconocido*. Editorial Doble-R. Madrid (1986). Dentro del capítulo 10, “El nacimiento del sonoro”. pp. 130-133

²²¹ *Musical integrado* es el nombre que recibe una película de género musical en cuya trama aparecen perfectamente engarzados los números musicales con el devenir del relato.

la actividad artística. Con una gran mezcla de teatros de vodevil de primera fila, comedias musicales e insolentes revistas, Broadway representó el paradigma del entretenimiento popular (nacido de una mezcla de revista europea y nostalgia inmigrante se hizo uso de canciones y danzas vernáculas del Nuevo Mundo...) El musical integrado, que mezclaba a la perfección danza, narrativa y canción estaba aún muy lejos, pero su génesis estaba ahí, en el vodevil y en los pasos de bailarines expertos que lo ejecutaban²²³.

Rick Altman²²⁴ nos sitúa en el mismo punto que Driver, pero matiza que en el nacimiento del género musical convergen realmente dos orígenes de distinta índole: señala que el origen del espectáculo está en el *music-hall*, el cabaret y el teatro de variedades, pero añade que además los relatos que sostienen sus tramas se encuentran vinculados a *los rituales de cortejo matrimonial norteamericanos*. Así, la representación cinematográfica se suma a unos presupuestos estéticos y argumentales preexistentes, pasando a ser un nuevo espectáculo popular donde el erotismo se pone en escena y donde se da un reconocimiento y aceptación de ciertos códigos de referencia que articulan la relación entre hombre y mujer, *el ritual de cortejo*. Sin duda la articulación de la relación de hombre y mujer configura el esqueleto de los relatos del género musical en tanto que la inmensa mayoría de ellos gozan también del calificativo de comedias románticas.

Paul Johnson²²⁵ nos habla de cómo la crítica de los años veinte en Estados Unidos estaba pendiente del surgimiento del musical norteamericano, *que en sí mismo era una amalgama de la opereta vienesa, las puestas musicales francesas de bulevar, la ópera cómica y el music-hall de los ingleses Gilbert y Sullivan (...) más los ingredientes completamente norteamericanos del burlesque, los trovadores, el vodevil (y el jazz) y que en todo ese proceso se convirtió en una forma de arte completamente nueva y muy atractiva*.

²²² El musical americano no es ni la simple traducción en imágenes sonoras de la opereta, como fuera el alemán, ni el mero aprovechamiento de los recursos de celebridades del music-hall, como fuera el británico. Fontenla, César Santos. *El Musical Americano*. Akal Editor. Madrid (1973).

²²³ Driver, Ian: *Un siglo de baile*. op. cit. p. 41.

²²⁴ Altman, Rick. *The American Film Musical*. Indiana University Press. USA (1987).

²²⁵ Johnson, Paul (1997): *Estados Unidos. La historia*. Op.cit. pp. 627-628.

Tanto el *vodevil*, de origen francés, como el *music-hall*²²⁶, de origen británico, se componían de entre diez y quince números, interpretados por cómicos, malabaristas, cantantes y bailarines, en un solo espectáculo. Normalmente era el baile lo que daba unidad al espectáculo, aún sin ser a veces la parte más importante. *La diversidad de números de danza* -nos dice Driver²²⁷- *podía pasar por bailes novedosos, danzas acrobáticas, claqué, toe*²²⁸, *rutinas corales*²²⁹ o *danzas folklóricas y étnicas*. Muchas de las rutinas de los bailarines cómicos de estos espectáculos eran intuitivas, improvisadas, no fueron escritas ni anotadas, a diferencia de las actuaciones pseudoclásicas o *toe* en las que sus intérpretes se acogían a las reglas del ballet clásico empleándolas en el desarrollo de sus coreografías.

Uno de los atractivos más notables del teatro de variedades eran los bailes acrobáticos en los que hombres fuertes y musculosos levantaban en el aire a sus compañeras, a lo que se sumaba un *deseo de ver a mujeres con piernas bonitas que las movieran de las maneras más ingeniosas*²³⁰. Algunas de las películas denominadas *backstage* de los primeros años treinta, en especial aquellas que contaron con la colaboración de Busby Berkeley en la dirección de los números musicales, nos muestran la espectacularidad de este recurso estético tan utilizado en los escenarios de Broadway.

Así pues, tal como hemos visto, los estudiosos del musical cinematográfico establecen que este género es fundamentalmente una importación directa de Broadway, determinada por la nueva tecnología del cine sonoro: *Las pruebas circunstanciales apuntan, ciertamente, en esa dirección: no sólo se reciclan canciones y argumentos de Broadway, sino que Hollywood produce musicales originales valiéndose, para asegurar los resultados, del equipo artístico de Broadway*²³¹.

²²⁶ Barthes repara en el poder de fascinación del *music-hall* dentro del teatro de variedades señalando el hecho de que este *no es una simple técnica de distracción, sino una condición del artificio (...)*. *La estética original del music-hall consiste en sacar al gesto de su dulzona pulpa de duración, presentarlo en estado superlativo, definitivo, darle carácter de visualidad pura, desprenderlo de cualquier causa, agotarlo como espectáculo y no como significación*. Y añade: *En el music-hall, todo está hecho para preparar una verdadera promoción del objeto y del gesto*. Cf.: Barthes, Roland (1954-1956): *Mitologías*. op.cit. p.182.

²²⁷ Driver, Ian: *Un siglo de baile*. op. cit. p. 41-44.

²²⁸ *Toe*: nombre que recibe bailar “de puntillas”, modo típico del ballet clásico.

²²⁹ *Rutina*: término con el que se designa en la técnica coreográfica a los pasos de baile.

²³⁰ Cf.: *Un siglo de baile*. op. cit. p. 44.

²³¹ Altman, Rick (1999): *Los géneros cinematográficos*. Paidós comunicación. Barcelona (2000). p.56

4.2. El cine musical de los años treinta

En su revisión de la historia del cine norteamericano, Martin Scorsese hace la siguiente apreciación: *Paralelamente a las películas de gangsters apareció un género muy diferente: el musical*²³². *Es una coincidencia muy interesante. La dureza de la época, la depresión, dio vida al más evasivo de todos los géneros. En aquella época, si alguien mostraba tener ambición, o se convertía en gángster, o se convertía en artista de espectáculos (...). Broadway era una metáfora de un país desesperado y destrozado. Ya fueras director o corista, tu vida dependía del éxito del espectáculo*²³³.

Así pues, el género que Scorsese califica como *el más evasivo de todos los géneros*, se configuró durante los años de la Gran Depresión, años en que la música melódica, el jazz y las *Big Bands* gozaban de gran popularidad en los Estados Unidos; la radio vivía su edad de oro²³⁴ y hombres y mujeres, familiarizados con las canciones de moda, bailaban juntos en salones y clubs compaginando esta forma de ocio con la asistencia al cine. Tanto en los teatros de variedades como en las pantallas cinematográficas, bailarines con particular destreza²³⁵ codificaban los movimientos del cuerpo en armonía con la música, poniendo en escena maneras de acceder a la dialéctica sexual. El cine de Hollywood, que con el asentamiento del cine sonoro²³⁶ iba tomando el relevo poco a poco a los espectáculos en vivo, dio de inmediato un lugar protagonista al espectáculo del baile, contando para ello con los profesionales más destacados de los escenarios de Broadway²³⁷. Bailarines, coreógrafos, escenógrafos, diseñadores de vestuario, músicos,

²³² Aquí habría que matizar que más que *aparecer*, el género musical cobra esplendor en los años treinta, pues como hemos visto contaba ya con una pequeña historia *muda* a sus espaldas.

²³³ Scorsese, Martin y Wilson, Michael Henry: *Un recorrido personal por el cine norteamericano*. op. cit. pp. 59-65.

²³⁴ *Cada vez más se oían grandes orquestas de baile, tanto en programas nacionales como locales. Los años 30 fueron la “época de las big band”*. Sterling, Christopher y Kittross, John M. “La edad de oro de la programación”, en “Días de Radio”, parte IV de *La Comunicación en la Historia. Tecnología, Cultura y Sociedad*. Crowley, David y Heyer, Paul. op. cit. p. 310.

²³⁵ El término “destreza” lo utilizamos en el sentido platónico (*techne*). Platón agrupa las bellas artes con el concepto genérico de *destreza*; danza y canto figuran clasificadas como “artes con intervención musical”. Beardsley, Monroe C. y Hoppers, John. *Estética. Historia y fundamentos*. Ed. Cátedra. Colección Teorema. Madrid (1997). pp. 19-20.

²³⁶ *Bajo la consigna “All Talking! All Singing! All Dancing!” Hollywood se lanzó a la producción de espectáculos que explotaban las delicias del sonoro. En esta década se produjeron más de 450 películas musicales, correspondiendo la hegemonía del género a la RKO y a la Warner*. Munsó Cabús, Joan: *El cine musical*. Vol. I. *Hollywood 1927-1944*. op. cit. Introducción.

²³⁷ *Ciertas figuras de Broadway, incapaces de adaptarse a las exigencias del cine, fracasaron. Entonces se recurrió a los cantantes, humoristas y presentadores de la radio, igualmente populares y más familiarizados con el micrófono que las vedettes del teatro (...). Fruto de esta nueva corriente se inició en*

letristas, pusieron su arte al servicio del cine, donde encontraron un nuevo modo de expresión. Viniendo de donde venían muchos de los profesionales que hicieron posible que el cine musical consiguiera asentarse rápidamente, cobra sentido que se configurara un subgénero musical conocido como *backstage*.

En la década de los años treinta, Hollywood era una industria cultural consolidada, y como industria, creaba productos consumibles por el mayor número de personas posible, no sólo integrando en sus películas elementos que ya gozaban de éxito, como temas de música popular -tanto el jazz como los ritmos sudamericanos fueron fundamentales en el cine musical durante las dos primeras décadas del sonoro- sino también ofreciendo a los espectadores modelos de ser, estar y actuar (hacer), encarnados en sus estrellas y en sus relatos. Conflictos humanos y crisis, en sus más diversas dimensiones (transgresión, indeterminación, inmadurez, inmovilidad, torpeza, miedo, angustia...), encontraban en los relatos de esta primera etapa del cine sonoro vías para ser afrontados y conducidos a través del erotismo, la determinación, la evolución, el movimiento, la destreza, el valor y el entusiasmo. No había conformismo ni resignación en el cine de Hollywood de estos años, sino deseo en acción apuntando a un objetivo inmerso en la dimensión del amor y de la creatividad.

La radio, la música, los cines y las salas de baile estaban íntimamente relacionados en la organización de los tiempos de ocio de la sociedad occidental de los años treinta. El público acostumbraba a ir a bailar después de ir al cine y allí, en la sala de baile, tras haber visto una película musical, se recurría a lo aprehendido en la sala cinematográfica. La industria de Hollywood fomentaba la conexión entre ambos espacios de ocio; más allá de poner en escena maneras simbólicas de resolver conflictos, en los musicales se popularizaban canciones y coreografías que trascendían la pantalla y continuaban en las salas de baile para su disfrute mimético por parte de los espectadores, que pasaban así de *espectar* a actuar, aspirando, con sus recursos particulares, a vivir una experiencia similar a la de las estrellas. Era así como las películas musicales generaban un alto grado de identificación.

1932 la serie de las *Big Broadcast*, con Bing Crosby como uno de sus abanderados. Munsó Cabús, Joan: *El cine musical. Vol. I. Hollywood 1927-1944*. op. cit. Introducción.

Un ejemplo paradigmático de la producción hollywoodense de musicales lo constituye la serie de películas protagonizadas por Fred Astaire y Ginger Rogers a lo largo de la década de los treinta, películas que gozaron de una gran popularidad²³⁸. *Estas películas, en esencia, eran historias sobre cómo hacer valer la independencia, sobre hacerse adulto y llegar a ser un hombre o una mujer; una exploración de lo masculino y de lo femenino; de la sexualidad*²³⁹. Esta observación de Annette Kuhn es pertinente para abordar las películas musicales de Hollywood como textos que configuran la subjetividad de los espectadores, pues, imbricados en la trama, los bailes proponen pautas para entrar en contacto con el cuerpo propio, en armonía con la música, y con el cuerpo desconocido, deseado, temido, del sexo contrario, estableciendo los pasos a dar dentro del juego del cortejo.

Para comenzar a abordar el estudio del género nos fijaremos en dos grandes producciones que a principios de los años treinta hicieron del cine musical un género fundamental ubicando sus tramas y números musicales en los escenarios de Broadway: *42nd Street* y *Gold Diggers of 1933*.

²³⁸ Jane Feuer afirma que *si bien es cierto que todas las formas de danza que se emplean en los musicales tienen su origen en lo “popular”, no lo es menos que los estilos de baile predominantes en los musicales de los 30, como el claqué y el baile de salón, eran un reflejo de estilos de baile de otras culturas, especialmente la europea, más que de las raíces populares de la cultura americana imperante. El tipo de baile de Astaire es popular, en el sentido de que es más natural y espontáneo que el ballet clásico (aunque mezclaba danzas vernáculas con formas clásicas que se manifiestan en su port de bras, sus giros, sus saltos y cuando actúa en pareja). Pero el baile de Astaire y Rogers no resulta popular al público, son demasiado europeos para ello. Cf.: El musical de Hollywood. op. cit. p. 24. (No obstante aquí valoramos el dato empírico que aporta Annette Kuhn - An Everyday Magic. Cinema And Cultural Memory. I.B. Publishers. London, New York (2002). Cap. 7: An Invitation to Dance- en su investigación etnográfica donde ofrece testimonios de personas que fueron público de la pareja de bailarines en los años treinta y se hicieron eco de sus coreografías, queriendo imitarlas).*

²³⁹ Kuhn, Annette. *An Everyday Magic. Cinema And Cultural Memory*. I.B. Publishers. London, New York (2002). Cap. 7: *An Invitation to Dance*, p. 181 (la traducción es nuestra).

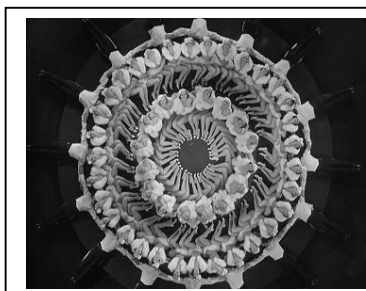
4.2.1. Algunas películas musicales de los años treinta

1933, *42nd Street* (*La calle 42*. Lloyd Bacon, 1933. Warner Bros.)²⁴⁰

Intérpretes principales: Warner Baxter, Ruby Keeler, Dick Powell, Ginger Rogers.

42nd Street, uno de los primeros musicales de Hollywood que gozó de éxito y pasó a ser un clásico del género, es un magnífico ejemplo del tipo de espectáculo que, procedente de los escenarios teatrales, basaba su espectacularidad en llenar el escenario de bailarinas vestidas de forma similar articulando coreografías caprichosas.

42nd Street fue dirigida por Lloyd Bacon, aunque quien alcanzó mayor fama fue el encargado de dirigir los números musicales, el coreógrafo Busby Berkeley. Entre sus aportaciones al arte cinematográfico destacan sus ideas a la hora de filmar los números, rompiendo la visión meramente teatral al introducir planos cenitales, planos cortos y picados, sacando el máximo partido a la cámara para enriquecer las coreografías, dando así una nueva dimensión, esencialmente cinematográfica, a los números musicales. *Busby Berkeley fue el primero en darse cuenta de que un musical cinematográfico era totalmente diferente a un musical sobre un escenario. La propia cámara era parte de la coreografía. Sus ballets no podrían haber existido fuera de las películas puesto que eran creaciones exclusivas para el cine*²⁴¹.



f.1



f.2



f.3

²⁴⁰ Música: Harry Warren; Letras: Al Dubin; Coreografía: Busby Berkeley. Green, Stanley (1990). *Hollywood Musicals Year by Year*. op.cit. p. 20.

²⁴¹ Scorsese, Martin y Wilson, Michael Henry: *Un recorrido personal por el cine norteamericano*. Ediciones Akal. Madrid (2001). pp. 59-65.

De los originales encuadres de Berkeley que podemos ver en el número titulado *Young and Healthy*²⁴² (f.1–f.3), destacan en especial los característicos planos cenitales que reproducían rutinas coreográficas de efectos caleidoscópicos (f.1); gracias a Berkeley podemos ver también de manera destacada la organización de las bailarinas en *chorus line* o cuerpo de baile (f.2). El origen de esta disposición en escena se remonta a las revistas parisinas, *Follies Bergère*, en las que una fila de mujeres bailaba al unísono el *can-can*.

42nd Street es un musical *backstage*, subgénero que reclama nuestro interés en tanto que, en conjunto, constituye una crónica de lo que ocurría en los escenarios teatrales antes del apogeo del cine. Así nos encontramos con algunas fastuosas películas cuyas tramas se desarrollan entre bambalinas. Muchas de ellas son además *biopics*²⁴³ de profesionales del *show business*, donde vemos en pantalla increíbles espectáculos que imitan a aquellos que gozaron de éxito y popularidad en el Broadway de las primeras décadas del siglo XX. Aunque *42nd Street* no incluye bailes de pareja, lo incluimos en nuestro corpus de estudio por ser un buen ejemplo de lo que fueron los espectáculos de variedades de Broadway y su utilización en las tramas de los *backstage* hollywoodenses en los comienzos del género, unas tramas en las que en cualquier caso la dialéctica sexual jugaba un papel protagonista.

²⁴² A lo largo de este capítulo aparecen subrayados los títulos de los números musicales incluidos en los DVDs adjuntos; se puede consultar el índice en el apartado de anexos.

²⁴³ Películas cuya trama gira en torno a la vida y obra de un personaje famoso.

1933, *Gold Diggers of 1933* (*Vampiresas 1933*, Mervyn LeRoy. Warner Bros.)²⁴⁴

Intérpretes principales: Ruby Keeler, Dick Powell, Ginger Rogers.

Otro *backstage* coetáneo a *42nd Street* reclama nuestra atención: *Gold Diggers of 1933*, una nueva producción cinematográfica que gozó de gran éxito y que, aun sin contener bailes de pareja, pone también en escena el erotismo con todo un despliegue de medios ideados para unos números filmados de nuevo por Berkeley. Cientos de coristas ocupan el escenario vistiendo trajes pensados para aportar la máxima espectacularidad a la representación y cantando letras atrevidas para la época²⁴⁵, como las del número titulado *Pettin' in the Park*, todo un alarde de picardía y gracia con un final de lo más contundente que muestra al galán protagonista despojando a la mujer, con ayuda de un abrelatas, del corsé de hierro que viste (f.4-f.5).



f.4



f.5

Pero no sólo es por estos detalles sobre el tratamiento explícito de la sexualidad por lo que es interesante reparar en esta película. El historiador de cine Richard Barrios²⁴⁶ afirma que *Gold Diggers of 1933* es el musical más importante realizado durante la Gran Depresión porque la ataca de frente. No sólo es uno de los hilos conductores de la

²⁴⁴ Música: Harry Warren; Letras: Al Dubin; Coreografía: Busby Berkeley. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 23.

²⁴⁵ El historiador de teatro y cine musicales John Kenrick señala que, aunque el código de producción fue instituido en 1930 en un intento desesperado por atender las peticiones de decencia en el cine del público americano, los tres o cuatro primeros años los estudios en general ignoraron “el código”, enorgulleciéndose incluso de que podrían hacer caso omiso. Warner Bros fue el estudio más resistente a la censura, pero la iglesia católica creó la *Legión de la decencia*, y entonces fue ya imposible no cumplir el código. Por eso, cosas que eran posibles en el 33, dejaron de poder hacerse en el 34. Cf.: *Gold Digger: FDR's New Deal...Broadway Bound*, documental que forma parte de los contenidos extras de la edición comercial en DVD distribuido en España por Warner Home Video Española S.A. en 2006 de *Gold Diggers of 1933*, Mervyn LeRoy, EEUU: Warner Bros. Pictures, Inc. & The Vitaphone Corp.

²⁴⁶ Cf.: *Gold Digger: FDR's New Deal...Broadway Bound*, documental que forma parte de los contenidos extras de la edición comercial en DVD distribuido en España por Warner Home Video Española S.A. en

trama –centrada en la preparación de un espectáculo que versa concretamente sobre la Gran Depresión- sino que en el diálogo de los personajes se hacen sucesivas alusiones a los problemas económicos de la época. Pero más curiosa resulta la observación que hace el escritor Martin Rubin²⁴⁷ -considerado como el mayor conocedor de la obra de Busby Berkeley- cuando señala, refiriéndose a la última escena del número musical con el que termina la película -el titulado *Remember My Forgotten Man* dedicado a los soldados que lucharon en la Gran Guerra y quienes, cuando volvieron a casa, fueron olvidados por la sociedad y las instituciones- que el hecho de que los hombres y las mujeres que aparecen en escena en el cuadro final estén separados (f.6) significa que el desastre económico de la Depresión inhibió las relaciones sexuales, algo –dice Rubin- tan importante como todo lo demás y que era necesario reparar.



f.6. Las mujeres figuran en los laterales con los brazos elevados; los hombres están en el centro.

Así pues, *Gold Diggers of 1933*, al igual que *42nd Street*, es un sofisticado musical que se encarga de conceder el máximo protagonismo al erotismo, subrayando además la importancia de no desentenderse de la dialéctica sexual.

2006 de *Gold Diggers of 1933*, Mervyn LeRoy, EEUU: Warner Bros. Pictures, Inc. & The Vitaphone Corp.

²⁴⁷ Estas apreciaciones las recogemos de uno de los documentales que forman parte de los extras de la edición en DVD de *Gold Digger: FDR's New Deal...Broadway Bound*, ya citado. Martin Rubin además participa como experto en el género en el libro del que Steven Cohan es compilador *Hollywood Musicals. The Films Reader* (London and New York: Routledge, 2002) con el artículo “Busby Berkeley and the Backstage Musical”, pp. 53-62.

1933, *Flying Down to Río* (*Volando Hacia Río de Janeiro*, Thornton Freeland. RKO)²⁴⁸

Intérpretes principales: Dolores del Río, Gene Raymond, Raul Roulien.

Pareja de baile: Fred Astaire y Ginger Rogers.

Como todos los grandes musicales de los años treinta, *Flying Down to Río* incluye espectaculares números musicales corales, pero esta película tiene un atractivo especial por ser la que nos presenta por primera vez a la pareja de baile formada por Fred Astaire y Ginger Rogers en el único número musical donde se pone en escena un baile de pareja, *La Carioca*.

Como ya hemos señalado, los ritmos sudamericanos entraron a formar parte de las producciones de Hollywood de esta década. En *La Carioca*, presentado como un baile de origen brasileño, se perciben ciertas influencias de otro baile que por entonces gozaba de gran popularidad: el tango. La cercanía de los rostros de la pareja hasta juntarse frente con/a frente (f.7-f.9), el abrazo cerrado que se nos muestra en un plano contrapicado envolvente (f.7), y el balanceo de los cuerpos con cierta inclinación del hombre hacia la mujer (f.8-f.9), dan prueba de la intimidad ya conquistada por la pareja en escena. Aunque gran parte del número está rodado en plano general, éste se alterna con planos medios en los que los gestos de los bailarines certifican la sensualidad y el erotismo del encuentro.



f.7



f.8



f.9

Cuando Fred Astaire y Ginger Rogers, ocupando sendos papeles secundarios, salen a la pista a bailar *La Carioca*, se convierten de inmediato en la primera pareja de baile que goza de éxito en las pantallas cinematográficas. Driver dice de ellos que conseguían

²⁴⁸ Música: Vincent Youmans; letras: Edward Eliscu y Gus Kahn; coreografía: Dave Gould, Hermes Pan y Fred Astaire. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 28.

reflejar *una intimidad bailando ante las cámaras difícil de superar*. A raíz del éxito que alcanzaron con esta intervención hicieron nueve películas juntos²⁴⁹ en las que el elemento central sería su baile en pareja, aunque a menudo se complementara con un baile coral al estilo de *La Carioca*.

El plano general²⁵⁰ con la pareja en el centro exacto del espacio (f.10-f.11), señalado como veremos en repetidas ocasiones en la serie de Astaire-Rogers por la decoración del suelo, enmarca el baile y nos permite apreciar con nitidez, casi al finalizar el mismo, el arco que forman los cuerpos abrazados en una figura en la que el hombre se inclina sobre el cuerpo femenino en *cambré*²⁵¹ (f.11).



f.10



f.11

²⁴⁹ Incluimos un apéndice con la lista completa de las películas que coprotagonizó la famosa pareja.

²⁵⁰ Fred Astaire, que colaboraba habitualmente en las labores coreográficas junto con Hermes Pan -y ya lo hizo en *Flying Down to Río-* estaba sumamente interesado en supervisar personalmente la edición de sus danzas; le importaba no perturbar la continuidad del decurso de la danza y posibilitar una percepción de todas las actividades del lenguaje corporal. La cámara no debía arrogarse un primer plano. En principio quería filmar sus bailes en una única toma; cada pequeño movimiento estaba planeado, calculado -era imprescindible verlo todo sin interrupción y el cuerpo del bailarín completo-. Cf.: Ritzel, Fred: *La espontaneidad como confección – producción musical del decenio de 1930: Follow the Fleet* (1936). En: Faulstich, Werner y Korte, Helmut (compiladores). *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas*. Vol. 2: 1925-1944. *El cine como fuerza social*. Ed. Siglo XXI (1995). Capítulo 13.

²⁵¹ *Cambré*: galicismo que procede del verbo *cambrer*: arquear, echar el busto hacia atrás.

1934, *The Gay Divorcee* (*La Alegre Divorciada*, Mark Sandrich. RKO)²⁵²

Pareja de baile: Fred Astaire y Gingers Rogers.

Un año después del éxito de *Flying Down to Río*, llega para Fred Astaire y Ginger Rogers la oportunidad de ser los protagonistas absolutos en un film musical dirigido por Mark Sandrich. Dos números de baile de la pareja Astaire/Rogers deleitan de nuevo a los espectadores en *The Gay Divorcee*: el número romántico *Night and Day* y el número coral *The Continental*.

En el desarrollo de *Night and Day*, uno de los bailes paradigmáticos de la pareja de estrellas por su carga de romanticismo y sensualidad, vemos de nuevo la figura en la que el hombre abraza el cuerpo femenino echado hacia atrás en un *cambré* (f.12-f.13).



f.12



f.13

Ciertos elementos que se van a configurar como piezas claves de la representación del baile romántico en la serie de musicales más importantes de los años treinta toman ya posiciones: el oscuro chaqué que viste el hombre, los vestidos claros y vaporosos que viste la mujer, así como una pista de baile con el centro geométrico marcado por la decoración del suelo y delimitada por columnas.

La continuidad en la filmación de este número sólo es interrumpida por algunos planos tomados desde detrás de unas cortinas venecianas (f.14). Es como si así se hubiese querido señalar que se está asistiendo a un momento de intimidad que se evidencia cuando nuestra mirada encuentra esa barrera en el eje de visión.

²⁵² Música y letras: Cole Porter y otros; coreografía: Dave Gould, Hermes Pan, Fred Astaire. Green,



f.14

El segundo baile de pareja de *The Gay Divorcee* llega con *The Continental*. A diferencia de la intimidad de *Night and Day*, este baile coral sirve de pretexto para que la pareja muestre en público su relación (f.15-f.16). Después se unen a ellos decenas de parejas.



f.15



f.16

Aunque en la filmación de la primera parte de este baile exista algún encuadre corto donde podemos apreciar las miradas cómplices de la pareja protagonista, su coreografía resulta algo contenida si la comparamos con la coreografía coral, que pone en escena una espectacular exhibición de abrazos en serie donde las mujeres se dejan caer y los hombre las sujetan²⁵³.

Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 36.

²⁵³ Algunas de esas figuras recuerdan a los llamados “ejercicios de confianza” que en ocasiones los actores en formación han de realizar con sus compañeros; estos ejercicios consisten en dejarse caer de espaldas, confiando en que la pareja te va a sujetar.

Estamos así frente a una colección de *caídas sostenidas* enmarcadas en un espacio público donde la puesta en escena del erotismo forma parte de la fiesta.



f.17



f.18



f.19

1935, *Top Hat* (*Sombrero de Copa*, Mark Sandrich. RKO)²⁵⁴

Pareja de baile: Fred Astaire y Gingers Rogers.

A la fórmula que veíamos en *The Gay Divorcee* de incluir dos bailes de pareja, uno romántico y otro coral, se añade en *Top Hat* un baile previo. Antes del baile romántico *Cheek to Cheek* (f.21), y del baile coral *El Piccolino* (f.22), tiene lugar un primer baile de acercamiento en el número musical *Isn't This a Lovely Day* (f.20).



f.20 *Isn't This a Lovely Day* (primer baile)



f.21 *Cheek to cheek* (segundo baile)



f.22 *El Piccolino* (tercer baile)

Hacemos un estudio detenido de cada uno de estos números en el análisis textual de *Top Hat* que acompaña a este trabajo; con él queremos profundizar en la importancia del anclaje de los números musicales dentro de la trama de *Top Hat*, el musical clásico que gozó del mayor éxito de taquilla en los años treinta.

²⁵⁴ Música y letras: Irving Berlin; coreografía: Hermes Pan y Fred Astaire. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 46.

1936, *Follow the Fleet* (*Sigamos la flota*, Mark Sandrich. RKO)²⁵⁵

Pareja de baile: Fred Astaire y Gingers Rogers.

En *Follow The Fleet*²⁵⁶ se apuesta por una nueva fórmula respecto a los musicales anteriormente protagonizados por la pareja de bailarines, tanto en relación al orden de los números, como a algunos elementos de puesta en escena. En cierto modo se trató de un experimento, pues se decidió desprender a Astaire de su clásico chaqué para que apareciese vestido de marinero raso²⁵⁷ hasta la última secuencia. En consonancia con este aligeramiento de la elegancia masculina, Rogers vistió también de manera informal hasta el número final, predominando en su atuendo pantalones y zapatos bajos.



f.23



f.24

Así aparecen ataviados hombre y mujer en los dos primeros bailes de pareja, ambos de tinte cómico: *Let Yourself Go* (f.23), baile al que se incorporan otras parejas en el contexto de un concurso improvisado, y *I'm Putting All My Eggs in One Basket* (f.24), un baile de ensayo previo al espectáculo final. Ambos anteceden al número romántico *Let's Face the Music and Dance* con el que culmina el relato, un baile en el que se recuperan en la puesta en escena los elementos habituales de los números de anteriores

²⁵⁵ Música y letras: Irving Berlin; coreografía: Hermes Pan y Fred Astaire. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 53.

²⁵⁶ De las ocho películas que Astaire y Rogers protagonizaron a lo largo de la década de los años treinta con las que alcanzaron históricos éxitos de taquilla, *Top Hat* se situó en primer lugar y en segundo *Follow the Fleet*, según datos de los Annual Top Money Making Films. Cf.: Ritzel, Fred: *La espontaneidad como confección – producción musical del decenio de 1930: Follow the Fleet (1936)*. En: Faulstich, Werner y Korte, Helmut (compiladores). *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas*. Vol. 2: 1925-1944. *El cine como fuerza social*. Ed. Siglo XXI (1995). Capítulo 13. p. 269.

²⁵⁷ Que Astaire apareciera así vestido fue una decisión del estudio con la intención de acercar más su personaje al público; así lo afirma Fred Ritzel en *La espontaneidad como confección – producción musical del decenio de 1930: Follow the Fleet (1936)*. En: Faulstich, Werner y Korte, Helmut

musicales: la diferencia sexual se matiza a través del vestuario -Astaire viste chaqué, y Rogers vestido largo, tacones y pelo recogido-, y a través de las posturas de baile (f.25) se escenifica la posibilidad de relación sexual de la pareja de eternos pero indecisos enamorados que a lo largo de la trama alcanza la madurez suficiente para conseguir comprometerse. Esto es representado sobre un escenario donde, además de poner en marcha un romance entre los desesperados protagonistas del número *Let's Face the Music and Dance*²⁵⁸, se hace un alegato por la superación de los problemas coetáneos a la época histórica, la Gran Depresión. Este número, teñido de una especial densidad dramática, aparecerá homenajeado (f.278) en la película de Herbert Ross *Pennies from Heaven* (*Dinero Caído del Cielo*, 1981) que revisamos más adelante.



f.25



(f. 283) *Pennies from Heaven*

(compiladores). *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas*. Vol. 2: 1925-1944. *El cine como fuerza social*. Ed. Siglo XXI (1995). Capítulo 13. p. 261.

²⁵⁸ Hacemos un análisis detenido y comparado de *Follow the Fleet* (*Sigamos la flota*. Mark Sandrich, 1936) y *They Shoot Horses, Don't They?* (*Danzad, Danzad Malditos*. Sydney Pollack, 1969) en: Moreno Cardenal, Luisa. *Destrozo y destreza*. Trama y Fondo, nº 19. pp. 55-70.

1937, *Shall We Dance* (*Ritmo loco*, Mark Sandrich. RKO)²⁵⁹

Intérpretes principales: Fred Astaire y Gingers Rogers.

En este relato, el conflicto de pareja se plantea enfrentando los distintos estilos de baile que practican el hombre (ballet clásico) y la mujer (danzas vernáculas norteamericanas). Al igual que ocurría en *Follow the Fleet*, hasta el final de *Shall We Dance* no vemos un baile de pareja de tintes románticos, el número también titulado *Shall We Dance*, aunque en el número cómico *Let's Call the Whole Thing Off* que le precede, ya se pone de manifiesto con la letra de la canción que son muchos matices los que marcan la diferencia entre hombre y mujer.

Aún sin faltar un baile de pareja que ponga en escena la posibilidad de relación sexual entre los protagonistas, esta película se perfila como una de las obras menos redondas de Astaire y Rogers. En el número *Shall We Dance* se acusa la falta de centralidad de los movimientos de la pareja, que se desliza sobre un escenario reflectante carente de esos adornos geométricos que en la decoración escénica de otros musicales de esta serie aportan equilibrio y armonía en la puesta en escena.



f.27



f.28

No obstante este número de baile constituye otro ejemplo de las constantes en las coreografías de los bailes abrazados del *musical clásico*: la firmeza del cuerpo masculino acompañada de un *cambré* del cuerpo femenino -aquí levemente marcado-, sostenido por los brazos del hombre (f.27-f.28).

²⁵⁹ Música: George Gershwin; letras: Ira Gershwin; coreografía: Hermes Pan, Harry Losee y Fred Astaire. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 69.

1937, *Carefree* (Amanda, Mark Sandrich. RKO)²⁶⁰

Pareja de baile: Fred Astaire y Gingers Rogers.

Como veremos más adelante, los números de carácter *onírico* van a ser un recurso habitual en los musicales de los años cincuenta para integrar en la trama un baile romántico; en *Carefree* encontramos un baile soñado por la protagonista²⁶¹, el número titulado *I used to Be Color Blind*, donde, además de un marcado *cambré* (f.29) aparece algo inusual en los musicales de los años treinta: un beso (f.30).



f.29



f.30

En esta película, cuyo argumento gira en torno a una terapia psicoanalítica en la que la mujer es la paciente y el hombre el terapeuta, el protagonista recurre a la *hipnosis* (f.31) para conseguir atraer hacia sí a la indomesticable y soñadora mujer. Cuando bailan, la entrega de ella tendrá una contundencia inusitada, dando lugar a continuos desvanecimientos en los que el hombre sostendrá el cuerpo femenino (f.32), lo elevará (f.33) y girará con él en brazos (f.34-f.36) para después devolver la consciencia a la mujer.

²⁶⁰ Música y letra: Irving Berlin; coreografía: Hermes Pan y Fred Astaire. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 84.

²⁶¹ *Ginger sueña que está bailando con su médico (Astaire) en un paso a dos a cámara lenta el tema I used to Be Color Blind. El baile cumple todos los requisitos de la diégesis del sueño como indica la letra (en un principio se pensó rodarlo en color); la coreografía a cámara lenta, en una atmósfera de ensoñación, está llena de “ascensiones” de ballet que no aparecen en ninguna parte en las películas de la pareja. (...) El sueño es el catalizador para enamorarse en el mundo real.* Feuer, Jane: *El musical de Hollywood*. op. cit. p. 95.



f.31



f.32



f.33



f.34



f.35



f.36

4.3. El cine musical de los años cuarenta

A partir de 1941, tras la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, la industria de Hollywood decidió incrementar la edición de musicales, y organizó rodajes en *technicolor* en Argentina, Brasil y Cuba, alejándose así de las zonas de conflicto internacional. Se realizaron los llamados *Wartime Musicals*, películas nacidas al amparo de la *wartime escapism vogue* destinadas no sólo a entretener al público, sino también a cultivar y reafirmar el espíritu patriótico en la sociedad americana. Pero sin duda en esta década lo más destacado fue el trabajo del equipo de los profesionales que se agruparon en torno al productor Arthur Freed, de la Metro Goldwyn Mayer²⁶². De este equipo formó parte Gene Nelly, descubierto en gran medida por Freed, y también Vincente Minnelli, quien debutó con la película musical *Cabin in the Sky* (*Una cabaña en el cielo*, 1943) con Freed como productor.

Freed, que además de productor fue letrista²⁶³, debutó en 1939 junto a Mervin LeRoy produciendo *The Wizard of Oz* (*El mago de Oz*. Victor Fleming), para posteriormente ser el responsable absoluto de la producción de algunos de los grandes éxitos de una joven Judy Garland: *Babes in Arms*, *For Me and My Gal*, *Babes in Broadway*, *Girl Crazy* y *Meet Me in St. Louis*. Esta última fue dirigida por Minelli en 1941 y sobre ella hace Scorsese la siguiente apreciación: *Los protagonistas eran los miembros de una familia de clase media. Ya no era necesario ser artista profesional. ¡Cualquiera podía cantar y bailar si le apetecía! Cantar y bailar se convirtió en algo tan natural como hablar o respirar.*

(...) Las melodías se compusieron para fortalecer el argumento y caracterizar a los protagonistas. Expresaban la decadencia y el esplendor de las emociones personales. En ocasiones aparecían teñidas con una ironía agri dulce cuando la familia se enfrentaba a un futuro incierto en la gran ciudad. Prevalecían la dulzura y la inocencia, pero con la explosión de dolor e ira de una niña, aparecieron

²⁶² Ninguna de las grandes compañías logró hacerle la menor sombra a la Metro Goldwyn Mayer en la *era Freed*: ni la Warner con Doris Day, ni la Fox con Betty Grable, ni la Columbia con Rita Hayworth y algún biopic, ni Samuel Goldwyn con Danny Kaye (cf.: Munsó Cabús, *El cine musical*). En estos años destaca también la consagración de Judy Garland y la serie “Road to...”, con Crosby, Bob Hope y Dorothy Lamour, los musicales de la Fox con vivísimos colores y con Carmen Miranda, Esther Williams y su natación, y las películas de la Universal con Deanne Durbin (cf.: Driver, *Un siglo de baile*. op. cit. p. 161).

²⁶³ Arthur Free fue autor entre otras canciones de “*Singin’ in the rain*”.

repentinamente sombras inesperadas en esta obra perteneciente a una época nostálgica.

(...) A mediados de los 40 ocurrió algo interesante: aparecieron tendencias sombrías en los musicales, del mismo modo que había ocurrido con el western y con las películas de gangsters. Incluso los musicales más convencionales hacían referencia al malestar de la posguerra.²⁶⁴

Estas observaciones cobran especial importancia para nosotros en el abordaje de los musicales con los que vamos a ilustrar la producción de los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Por muy ligeras que parezcan las tramas de lo que seguirán siendo en esencia comedias románticas, en los números de baile, concretamente en los bailes de pareja, la *naturalidad* característica de las coreografías del musical clásico es progresivamente sustituida por complejos juegos de artificio, tanto en la forma como en el sentido simbólico de los bailes.

Uno de los grandes éxitos de la década de los cuarenta fue la película *Anchors Aweigh* (*Levando Anclas*, George Sidney, 1945), en la que Gene Kelly y Frank Sinatra interpretan a dos marineros que están de permiso en Los Ángeles. Cuatro años después triunfa *On the Town* (*Un día en Nueva York*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1949), una nueva trama protagonizada por marineros de permiso producida por Arthur Freed para la MGM.

Tras la última colaboración de la pareja Astaire-Rogers en el *biopic* sobre la pareja de bailarines que impulsó el baile del *ragtime* en Estados Unidos en los años diez -*The Story of Vernon e Irene Castle* (H. C. Potter, 1939)- Rita Hayworth se convirtió en pareja de baile de Fred Astaire en *You'll Never Get Rich* (*Desde Aquel Beso*, Sidney Lanfield, 1941) y en *You Were Never Lovelier*, película con la que comenzamos el recorrido por los años cuarenta.

²⁶⁴ Scorsese, Martin y Wilson, Michael Henry: *Un recorrido personal por el cine norteamericano*. op. cit. pp. 59, 65.

4.3.1. Algunas películas musicales de los años cuarenta

1942, *You Were Never Lovelier* (*Bailando nace el amor*, W. A. Seiter. Columbia)²⁶⁵

Pareja de baile: Fred Astaire y Rita Hayworth.

Rescatamos algunas imágenes del único baile de pareja de la película *You Were Never Lovelier*, el número titulado *I'm Old Fashion*. En su transcurso los protagonistas bailan abrazados esbozando en varios momentos de la coreografía la *caída sostenida*, donde el cuerpo femenino en *cambré* reposa en los brazos masculinos (f.37-f.38).



f.37



f.38

El título de este número romántico parece presagiar que esta figura coreográfica, que ha sido una postura clave en los números románticos de los musicales predecesores, pronto va a pasar a estar *old fashion*, cediendo protagonismo a otras figuras que, en el desarrollo de las coreografías de los bailes que ponen en escena la dialéctica hombre/mujer, quedarán subrayadas con más contundencia, como iremos viendo en análisis posteriores.

²⁶⁵ Música: Jerome Kern; letras: Johnny Mercer; coreografía: Val Raset y Fred Astaire. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 115.

1944, *Cover Girl* (*Las Modelos*, Charles Vidor. Columbia)²⁶⁶

Pareja de baile: Gene Kelly y Rita Hayworth.

En *Cover Girl* vemos de nuevo a Rita Hayworth, esta vez como pareja de baile de Gene Kelly en dos números musicales; en *Put Me to the Test*, número que tiene lugar sobre un escenario donde presenciamos un baile de pareja de ritmo rápido (f.39) en el cual vemos la figura de la *caída sostenida*; aun presentándonos un marcado *cambré* (f.40), esta figura no aparece subrayada por ninguna pausa dramática, ni de los bailarines, ni de la música, sino como una rutina más.



f.39



f.40

Pero después vemos una nueva caída sostenida, esta vez filmada en plano corto y de manera más pausada, mostrándonos el cuerpo femenino absolutamente rendido en los brazos del hombre (f.41) en *Long Ago and Far Away*, número de carácter intimista que simboliza el compromiso amoroso de la pareja.



f.41

²⁶⁶ Música: Jerome Kern; letras: Ira Gershwin; coreografía: Val Raset, Seymor Felix, Gene Kelly, Stanley Donen. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 128.

1945, *Anchors Aweigh* (*Levando Anclas*, George Sidney. MGM)²⁶⁷

Intérpretes principales (sin llegar a ser pareja de baile): Gene Kelly y Kathryn Grayson.

En *Anchors Aweigh*, una proyección imaginaria de la pareja protagonista (f.42) sirve para plantear un número musical de carácter romántico. El hombre fantasea ser un bandido latino (f.43) enamorado de una dama a la que desea cortejar demostrando su valor. Para ello recurre a una arquetípica *exhibición torera*²⁶⁸ cuyos desplazamientos coreografiados le conducen al balcón donde la mujer espera (f.44) para allí besarla.



f.42

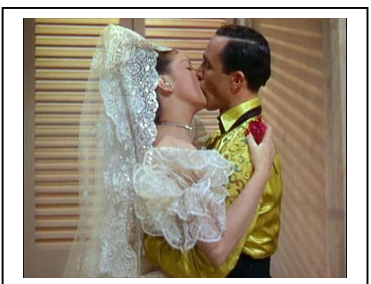


f.43

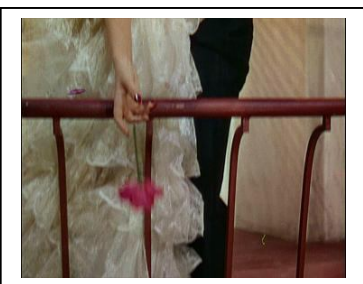


f.44

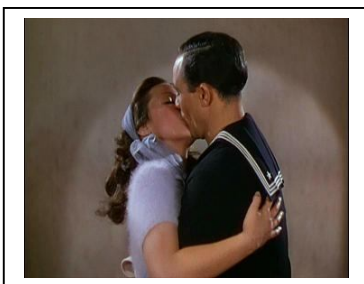
Aunque en este número no vemos baile alguno entre el hombre y la mujer, sí aparecen un abrazo y un beso imaginados (f.45) que se funden con abrazo y beso reales (f.47). El recorrido de la flor que la dama de ficción deja caer (f.46), arrobada por el beso, nos conduce desde el balcón imaginario al plano terrenal donde los personajes reales de la trama se besan apasionadamente.



f.45



f.46



f.47

Este film marca claramente el comienzo de una nueva manera de representar la experiencia sexual: por medio de un desplazamiento de la acción a un plano imaginario, algo que como veremos se perfila como una característica fundamental de los musicales manieristas.

²⁶⁷ Música: Jule Styne; letras: Sammy Cahn; coreografía: Gene Kelly. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 132.

²⁶⁸ Veremos de nuevo este recurso en *Funny Face*, con Fred Astaire como *torero* y Audrey Hepburn como *dama*, pero en escenario real y sin abrazo ni beso final.

1949, *On The Town* (*Un Día en Nueva York*, Stanley Donen. Arthur Freed/MGM)²⁶⁹

Pareja de baile principal: Gene Kelly y Vera-Ellen.

Como ocurría en *Anchors Aweigh*, también en *On the Town* se narran las peripecias amorosas de unos marineros de permiso en tierra. Aquí, uno de los marineros se enamora rápidamente de la ganadora de un concurso popular de bellezas usuarias del metro de Nueva York, a la que se empeña en buscar a lo largo y ancho de la inmensa ciudad. Cuando consigue hallar a la mujer en la academia donde ésta aprende danza clásica, tiene lugar un baile de primer acercamiento en el número musical titulado *Main Street* (f.48-f.49).

Este baile tiene una candidez sólo comparable a la que tendrán los bailes de pareja de primer acercamiento de los musicales más representativos de los años cincuenta a los que prestaremos atención en las próximas páginas.



f.48



f.49

El hombre, vestido de un blanco inmaculado, y la mujer, de un rojo apagado, caminan cogidos del brazo por el aula de ensayo simulando un paseo por la ciudad natal de los dos. Predominan los movimientos contenidos, que se soltarán en el siguiente baile de pareja.

²⁶⁹ Música: Leonard Bernstein y Roger Edens; letra: Betty Comden y Adolph Green; coreografía: Gene Kelly y Stanley Donen. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 156.

Para ver bailar a la pareja de una manera más apasionada se recurre a la imaginación del enamorado en el número *A Day in New York*, que establece su autonomía narrativa partiendo de la imagen del marinero junto al anuncio de un espectáculo que operará de telón de acceso a la fantasía (f.50).



f.50

Este número, que es un buen ejemplo de lo que hemos definido como manierismo en el cine musical, tiene varias dimensiones narrativas. En un primer nivel de ensoñación se nos muestra al hombre adorando la imagen de la mujer en una postura laxa de absoluta devoción (f.51), semiarrodillado ante la fotografía de la idolatrada.



f.51

Desde esa posición, el enamorado parece recordar el encuentro con la mujer en la academia de baile, desplegándose así un segundo nivel de ensoñación (f.52-f.55).



f.52



f.53



f.54



f.55

El soñador retorna del escenario del beso y de las sombras que se proyectan sobre el rojo fondo (f.54-f.55), para imaginar una nueva situación ante *el altar* (f.56).



f.56

Con la ciudad nocturna de fondo, el hombre besa de nuevo a la mujer ahora ataviada con un vestido que se asemeja en color al vestido que llevaba en el espacio donde bailaron juntos por primera vez, aunque aquí el vestido es más vaporoso y abierto, aportando movimiento a los enérgicos pasos que van a tener lugar en este tercer nivel de ensoñación (f.57-f.66).



f.57



f.58



f.59



f.60



f.61



f.62



f.63



f.64



f.65



f.66

Los movimientos de la falda y el color del vestido colaboran en que sea la mujer quien ponga en escena su fuerza con más intensidad. Aunque el hombre da algunos giros, agarrado de la mujer (f.59-f.60), llegando a pasar por encima del cuerpo femenino en un momento determinado (f.61-f.62), acaba sentado en cuclillas para levantarse con ayuda de la bailarina (f.65-f.66), quien en ningún momento ha dejado de moverse. Así pues, en la fantasía de este hombre enamorado, la mujer muestra una energía infinita activada bajo su vestido rojo, mientras él cae ante esa *diosa* con los brazos y la pierna derecha levantados, cuya potencia rima con la firmeza de los rascacielos de New York (f.63).

La ensoñación²⁷⁰ llega a su término de la misma manera que comenzó, aunque ahora la postura del cuerpo masculino, ante la imagen retratada de la ganadora del concurso de belleza (f.67), es más lánguida si cabe que al comienzo de la fantasía, cuyo punto final es el retorno al momento y al lugar donde el hombre comenzó a soñar (f.68).



f.67



f.68

²⁷⁰ El ballet onírico como ingrediente importante de los musicales de la MGM de los años 40 y 50 tiene su origen en la comedia musical de Broadway. En 1937 George Balanchine implantó la moda al coreografiar un ballet onírico para *Babes in Arms*. (...) Los ballets oníricos en los musicales de la MGM ponen de manifiesto el deseo del soñador o suponen un intento de solucionar los problemas del relato primario. Feuer, Jane: *El musical de Hollywood*. op. cit. p. 94. Ante esta explicación aportada por Feuer, queremos matizar algo que hemos de considerar como una de las características claves del estilo manierista, y es que el recurso a lo onírico opera como una forma de desplazamiento de lo fundamental de la trama a otra dimensión narrativa, como si de un pliegue de la narración se tratase.

4.4. El cine musical de los años cincuenta

Driver²⁷¹ afirma que en la década de los años cincuenta los musicales de la Metro Goldwyn Mayer *comenzaron a perder su chispa*, acusando cómo, tras realizar trabajos originales, los estudios se limitaron a adaptar al cine éxitos musicales de Broadway, entre ellos *Brigadoon*, *Kiss me Kate* y *Oklahoma*.

Otros autores dicen por el contrario que el apogeo del musical se alcanzó precisamente a principios de los cincuenta: *MGM era por aquel entonces un lugar mágico en donde el productor Arthur Freed realizó clásicos tales como “Un americano en París” (Minnelli, 1951), “Cantando bajo la lluvia” (Donen y Kelly, 1952), “Siempre hace buen tiempo” (Donen y Kelly, 1955), y “Melodías de Broadway, 1955” (Minnelli, 1953)*²⁷².

En cierta forma podríamos decir que esta década fue la era del *musical Minnelli*, particular estilo en el que repara Scorsese: *Los musicales de Minnelli celebran el triunfo de lo imaginario sobre lo real. Cualquier aspecto de la realidad, por trivial que fuera, se podía transformar, estilizar e incorporar en un ballet: el mundo era un escenario y pertenecía a los que sabían cantar y bailar*²⁷³.

En paralelo a este mundo imaginario de Minnelli se realizan otras películas de género musical enmarcadas entre el *backstage* y el *melodrama*; el calificativo genérico de *comedia romántica* se va despegando poco a poco de los musicales de Hollywood: *“Ha nacido una estrella” (Cukor, 1954), llevó al género más lejos. Nos presenta a Judy Garland como una cantante mala que se convierte en estrella de cine mientras que James Mason, su mentor, sabotea su propia carrera. En realidad, la historia ya había sido llevada a la pantalla en dos ocasiones, pero no como musical. (...) “El espectáculo debe continuar” es el primer mandamiento del artista, pero Norman Maine se vio atrapado en el cruel laberinto del fingimiento, sin poder soportarlo más. Ni siquiera podía soportar verse a sí mismo. Romper los espejos fue su primer paso hacia la*

²⁷¹ Driver, Ian: *Un siglo de baile*. op. cit.

²⁷² Munsó Cabús, Joan: *El cine musical*. Vol. I. *Hollywood 1927-1944*. op. cit. Introducción.

²⁷³ Scorsese, Martin y Wilson, Michael Henry: *Un recorrido personal por el cine norteamericano*. op. cit. pp. 59-65.

*autodestrucción. Ya no era una comedia musical, era un drama musical sobre las tristes ironías del negocio del espectáculo*²⁷⁴.

La década de los cincuenta fue algo menos productiva que las anteriores, aunque de ella salieron algunas obras maestras del género y se asistió a la aparición de estrellas como Howard Keel, Debbie Reynolds, Mario Lanza, Leslie Caron, Elvis Presley, Mitzi Gaynor, Shirley Jones, Jane Russell y Marilyn Monroe además de un grupo de notables y jóvenes bailarines, entre ellos Bob Fosse, quien se convertirá en uno de los cineastas más emblemáticos de los años setenta.

En los años cincuenta apareció un nuevo tipo de música, el *rock and roll*, y comenzó el éxito en las pantallas de uno de sus máximos representantes: Elvis Presley. Aunque la mayor parte de sus películas se estrenaron en los sesenta, las cuatro que lo hicieron en los cincuenta (*Love Me Tender*, *Loving You*, *Jailhouse Rock* y *King Creole*) fueron suficientes para sentar al mítico cantante en el trono de la nueva revolución socio-musical alentada por la guitarra y las canciones de Chuck Berry²⁷⁵.

Hacia finales de los años cincuenta, con la desintegración de la unidad Freed-MGM, la tendencia realista que iba adueñándose de los estudios de Hollywood cada vez más interesados en la problemática social, así como de la ascensión casi imparable del *rock* con todo lo que entrañaba de cambio de ideas y costumbres, hizo que el musical tradicional empezase a perder entidad y poder de convocatoria.

²⁷⁴ Scorsese, Martin y Wilson, Michael Henry: *Un recorrido personal por el cine norteamericano*. op. cit. pp. 59-65.

²⁷⁵ Su éxito *Rock Around the Clock*, lanzado en 1954, ha sido señalado por los estudiosos del *rock and roll* como el comienzo de la historia de este tipo de música.

4.4.1. Algunas películas musicales de los años cincuenta

1951, *An American in Paris* (*Un Americano en París*, Vincente Minnelli. Arthur Freed/MGM)²⁷⁶

Pareja de baile: Gene Kelly y Leslie Caron.

Como en *On the Town*, en *An American in Paris* encontramos un comedido baile de primer acercamiento de la pareja protagonista: *Love is Here to Stay* (f.69-f.74).



f.69



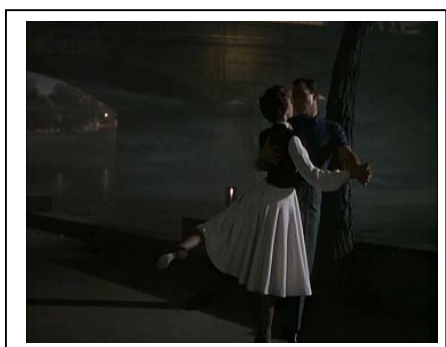
f.70



f.71



f.72



f.73



f.74

²⁷⁶ Música: George Gershwin; letras: Ira Gershwin; coreografía: Gene Kelly. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 166.

Este primer *baile abrazado*, a pesar de finalizar con un beso, se nos presenta extremadamente pudoroso. Para ver a la pareja protagonista bailar de manera más apasionada se recurre de nuevo, como ya ocurriera en *Anchors Aweigh* y en *On The Town*, a una ensoñación del protagonista: un barroco número musical de larga duración (dieciséis minutos) que compone el último segmento narrativo del film.

Este número musical, un ballet titulado como el film, *An American in Paris*, comienza con un primer plano del melancólico rostro del protagonista masculino (f.75) que se funde con un decorado pintado²⁷⁷ (f.76).



f.75



f.76

Desde ese decorado se nos conducirá a un escenario manifiestamente femenino, un mercado de flores donde la mujer hace aparición vestida con tules celestes, como si se tratara de un ángel que ha de ser sostenido en su vuelo (f.77).



f.77

²⁷⁷ La pintura es el recurso estético de este número musical, pues, con la excusa argumental de que el protagonista es pintor, en decorados, vestuario y puesta en escena se alude a cuadros de Toulouse Lautrec, Picasso, Utrillo y Manet entre otros.

Pero resulta ser un *ángel* que a veces cae y al que cuesta levantar (f.78-f.79).



f. 78



f.79

Por eso quizá el hombre le da la espalda (f.80)



f.80

El femenino *ángel caído* ruega ayuda y el soñador acude, eleva a la mujer y la abraza (f.81-f.82).



f.81



f.82

Pero cuando el hombre estrecha a la mujer en sus brazos el cuerpo femenino se transforma en un inmenso ramo de flores que él deja caer, quedándose con las manos vacías (f.83-f.87).



f.83



f.84



f.85



f.86



f.87

La fantasía del enamorado da lugar ahora a un nuevo escenario más abierto: una plaza donde él, junto a otros hombres, corteja con algunos pasos de baile a varias muchachas; eso sí, custodiados todos por un pequeño grupo de guardias (f.88).



f.88

Cuando la pareja principal se reúne el escenario vuelve a cambiar, y con ayuda de la iluminación se crea un espacio de contraluces en el interior de la gran fuente que ocupa el centro de la plaza (f.89). Allí tendrá lugar el acercamiento sexual de la pareja (f.90).



f.89



f.90

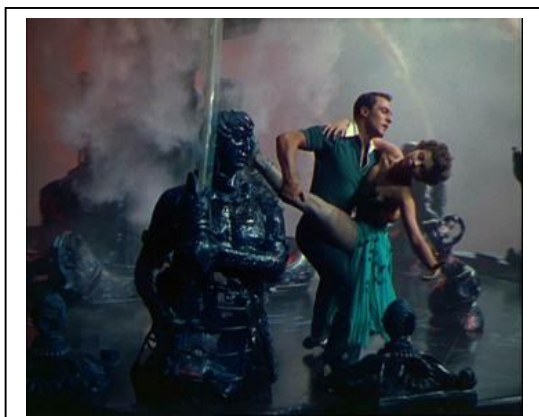
Asistimos entonces a una artificiosa exhibición de posturas abrazadas en las que unas veces la mujer cae en brazos del hombre (f.91, f.93) y otras veces es elevada por él (f.92, f.94). Tanto en un tipo de posturas como en otras, ella señala con sus brazos alzados la tensión de su cuerpo. En la fusión de hombre y mujer escenificada al final de este tramo del número, la vaporosa falda de la mujer envuelve al hombre, quien, aun ocultando con su cuerpo la figura femenina, es, sin embargo, *absorbido* por el atuendo de ella (f.95).



f.91



f.92



f.93



f.94



f.95

Esta fusión en contraluz nos lleva con un encadenado a un nuevo espacio, ahora luminoso, en el que hombre y mujer bailan entre una multitud de parejas rodeadas de espejos (f.96). En el vértigo de los giros reflejados, la decoración y el vestuario de los protagonistas vuelve a cambiar (f.97) y se nos presentan entonces ataviados de manera parecida a como les veíamos en *Love is Here to Stay*, su primer baile (f.71).



f.96



f.97

Aunque este cambio a un vestuario más austero parecería anunciar ya el retorno a la realidad, el soñador vuelve a la fuente, donde ahora se imagina sin la mujer (f.98), pero rodeado de una multitud que pronto también desaparece (f.99).



f.98



f.99

Cuando ese escenario queda vacío volvemos al telón pintado en el que la fantasía daba comienzo (f.100). Falta un último gesto soñado que nos recuerda al final del número imaginado de *Anchors Aweigh*: el hombre se agacha a recoger del suelo una rosa roja a la que se le concede un primer plano que se funde con el rostro masculino ensimismado en sus fantasías (f.101-f.104), y *feminizado* por el mimetismo con la flor.



f.100



f.101



f.102



f.103



f.104

1952, *Singin' in the Rain* (*Cantando bajo la lluvia*, Stanley Donen y Gene Kelly. Arthur Freed/MGM)²⁷⁸

Parejas de baile: Gene Kelly y Debbie Reynolds, y Gene Kelly y Cyd Charisse.

En este film hay dos números que incluyen bailes de pareja. En el primero de ellos la pareja protagonista está en el interior de un estudio cinematográfico previamente ambientado por el galán para seducir a la dama (f.105). El hombre crea un espacio de ficción para poder declararse a la mujer, llegando a articular con ella algunos *pasos a dos* suaves y candorosos (f.106-f.107).



f.105



f.106



f.107



f.108

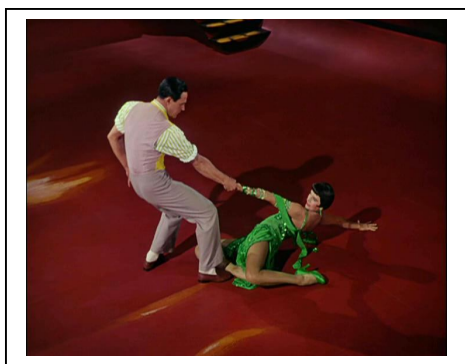


f.109

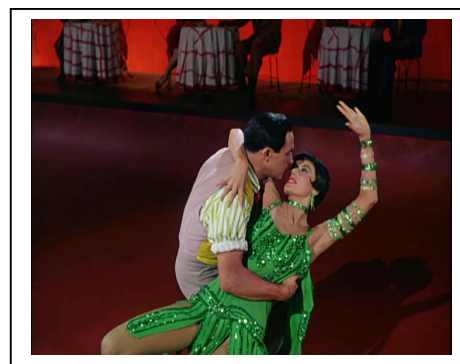
Mientras el hombre declara su amor a la mujer con la canción *You Were Meant for Me* ella aparece encaramada en lo alto de una escalera (f.105), posición que sitúa su cuerpo por encima del hombre, marcándose así una difícil accesibilidad a la vez que escenificándose la adoración que siente él hacia ella. El encuadre del baile permite apreciar el decorado puesto al servicio de la fantasía amorosa. El color violeta del fondo y su profundidad aportan un efecto onírico que volverá a aparecer en el número musical con el que termina la película. Una de las últimas posturas que adopta la pareja en este baile vuelve a situar a la mujer alzada por el hombre en un *porté*²⁷⁹ clásico (f.108). El número culmina con el hombre situado por encima de la mujer, ya sin tocarse, y

²⁷⁸ Música: Nacio Herb Brown; letras: Arthur Freed; coreografía: Gene Kelly y Stanley Donen. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 170.

separados de nuevo por la escalera (f.109), que actuaría como barra significativa escribiendo en escena la diferencia sexual (hombre/mujer) que ha de ser enfrentada por la pareja a lo largo de la trama, un reto característico de las tramas de orden clásico. Pero este estilo aquí se desdibuja, pues cobra protagonismo el artificio de la puesta en escena, de manera similar a como el enamorado prepara el escenario para declararse a la etérea mujer, pasando a primer término el estilo de representación manierista, donde los bailes de pareja, para que tengan lugar, han de ser imaginados. El número *Broadway Ballet* está planteado como una fantasía del protagonista, quien no sitúa como pareja de baile a su novia real, la mujer que conquistó en el estudio de rodaje, sino a otra *más carnal*, una mujer que encarnaría prototípicamente las dos caras opuestas de la feminidad desde el punto de vista masculino: por un lado una agresiva vampiresa (f.110-f.111);

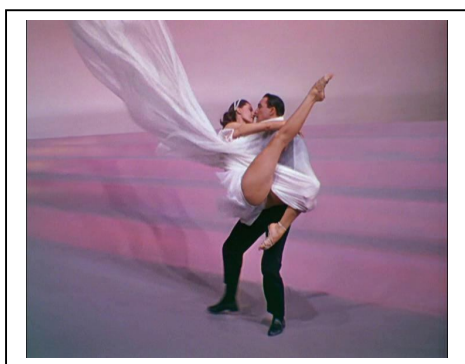


f.110



f.111

...y por otro, una blanca, pura e inmaculada figura etérea cubierta por un velo infinito (f.112-f.113) que exagera lo vaporoso del atuendo que vestía la novia real, agitado por el ventilador del estudio en *You Were Meant for Me* (f.105).



f.112



f.113

²⁷⁹ El *porté* es una postura en pareja del ballet clásico en la que el chico eleva a la chica agarrándola por la cintura. Cf.: Aragall, Francisco: *Manual de anatomía aplicada a la danza*. Ed.: Asociación de Profesores de Danza Académica de la Provincia de Barcelona. Barcelona, 1985. p.56

La *mujer pura*, minutos antes *vampiresa*, cae en los brazos del hombre que, enredado en el larguísimo velo blanco, la sujeta. Solo cuando comparece como figura etérea puede ser sujeta a la manera clásica, componiendo una figura en la que el cuerpo femenino se destensa ligeramente, aun con un brazo estirado, pero inclinado hacia el suelo (f.113), a diferencia del abrazo que con la mujer morena y agresiva tiene lugar: ahí ella mantiene su dominio con su brazo izquierdo elevado por encima de la figura masculina (f.111).

Si bien este número musical goza de mayor erotismo que *You Were Meant for Me*, aparece desvinculado de la peripecia amorosa de la pareja que guía la trama, a diferencia de los números que en el musical clásico ponen en escena la posibilidad directa de relación sexual entre los protagonistas.

Un dato notable de la puesta en escena de *Broadway Ballet*, ese baile de pareja fantaseado por el protagonista con una mujer imaginaria, es que acaba aludiendo al escenario que enmarcaba románticamente al hombre con la mujer real. El color violeta que predomina en ese espacio infinito y onírico²⁸⁰ en el que el hombre se enreda con el velo infinito (f.112-f.113), parece aludir al deseo por la novia real, pero el hombre imagina el encuentro sexual con una mujer mitificada; fantasea ese encuentro con una figura femenina de doble cara, que puede ser *impura*, pero a su vez puede ser purificada en el aludido retorno a ese escenario violeta donde tuvo lugar el encuentro con la mujer real.

Los dos números musicales que incluyen baile de pareja en *Singin' in the Rain* vienen a ser un ejemplo paradigmático de aquello que puede considerarse como una característica fundamental del *musical manierista*²⁸¹, donde la relación sexual real de la pareja protagonista se ve desplazada por una fantasía.

²⁸⁰ Sobre lo onírico en los números musicales: Feuer, Jane: *El musical de Hollywood*. op. cit. pp. 93-97.

²⁸¹ *El descubrimiento del objeto de deseo como espejismo imaginario es la experiencia que le es destinada al espectador en el trayecto que el film manierista le ofrece y que realiza compartiendo la mirada del personaje*. González Requena, Jesús. *Clásico, Manierista, Postclásico*. Área 5. Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria. Nº5. Ed.: UCM y UPV (Noviembre 1996). pp. 106.

1953, *Gentlemen Prefer Blondes* (*Los Caballeros las Prefieren Rubias*, Howard Hawks. 20th Century Fox)²⁸².

Protagonistas / pareja de baile: Marilyn Monroe y Jane Russell.

Muchos números musicales a lo largo de la historia del género están protagonizados por miembros del mismo sexo, que cantan, a menudo al amor, y bailan desenfadadamente. Tal es el caso de *Gentlemen Prefer Blondes*, ejemplo que traemos a este estudio para reparar en las resonancias que de la puesta en escena del número *A Girl From Little Rock* (f.114-f.115) encontraremos en el número *Nowadays* (f.116-f.117) de *Chicago* (Rob Marshall, 2003).



f.114



f.115



f.116



f.117

En ambos números una mujer rubia y otra morena componen un dúo de estrellas de variedades, pero en *Gentlemen Prefer Blondes* la peripecia de ambas mujeres girará en torno a la búsqueda de pareja, y -puesto que se trata de una comedia romántica- ambas acaban enamorándose y contrayendo matrimonio.

²⁸² Música: Jule Styne y Hoagy Carmichael; letras: Leo Robin y Harold Adamson; coreografía: Jack Cole. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 177.

La forma en la que Hawks filma la última secuencia de la película rompe el eje imaginario de cómplice duplicidad femenina (f.118) fotografiando la diferencia sexual en sendos planos de cada una de ellas con sus parejas (f.119- f.120) y de ambas en el mismo plano contrayendo matrimonio (f.121).



f.118



f.119



f.120



f.121

1953, *The Band Wagon* (*Melodías de Broadway*, 1955. Vincente Minnelli. Arthur Freed/MGM)²⁸³

Pareja de baile: Fred Astaire y Cyd Charisse.

En *The Band Wagon* el conflicto de pareja se plantea -como ya ocurriera en *Shall We Dance*- mediante la oposición entre los distintos estilos de danza que dominan aquí el hombre y la mujer. Mientras que el hombre domina el claqué, baile de carácter libre y popular (f.122), la mujer es bailarina profesional de ballet clásico, estilo al que se le asocia un carácter más rígido y encorsetado (f.123).



f.122



f.123

Al plantearse la necesidad de que compaginen sus estilos para poder formar pareja en un espectáculo teatral -estamos ante un musical *backstage*- se formula también la posibilidad de que ambos personajes se enamoren y formen pareja fuera del escenario.

Hombre y mujer llegan a un acuerdo como pareja artística pero también como pareja sentimental. La secuencia que corresponde a su primer baile de pareja, *Dancing in the Dark*²⁸⁴, único baile que realizan juntos fuera del escenario teatral, representa el momento del acercamiento sexual.

²⁸³ Música: Arthur Schwartz; letras: Howard Dietz; coreografía: Michale Kidd. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 179.

²⁸⁴ Fred Astaire and Cyd Charisse seem to have been created out of the same mold in *The Band Wagon*'s rendition of "Dancing in the Dark". Altman, Rick (1987). *The American Film Musical*. Op.cit. p. 41.

Antes de comenzar a bailar en el parque, atraviesan una pequeña pista donde varias parejas bailan ya abrazadas (f.124). Como si este contexto impulsase su deseo de abrazarse, comienzan a articular unos suaves pasos de baile (f.125) que, con una armonía imprevista, les ponen en contacto físico (f.126-f.128) hasta llegar a la postura de la *caída sostenida*. La mujer, ya no tan inflexible, cae en *cambré* en los brazos del hombre (f.129) y él la sostiene por el talle tras haber seguido con cierta parsimonia los movimientos del cuerpo femenino sin emitir ningún paso incisivo de claqué.



f.124



f.125



f.126



f.127



f.128



f.129

Hasta aquí podríamos afirmar que estamos ante un musical clásico, pero el cuerpo a cuerpo se complicará en el último número musical, *The Girl Hunt Ballet*, donde, como ya vimos en *Singin' in the Rain*, se pone en escena cómo el arquetípico *doble rostro de la mujer* atormenta al hombre.

La subtrama que se plantea en el montaje teatral *The Girl Hunt Ballet*, que certifica dentro de la trama el éxito de la colaboración artística de la pareja de bailarines, plantea cómo un detective privado trata de resolver un caso. En él aparece implicada una mujer rubia que se postra ante el detective, débil y temerosa, pero cuando la mujer cae en sus brazos, el hombre la deja caer al suelo mirando hacia otro lado (f.130-f.131).



f.130



f.131

Inmediatamente después el detective conoce a una mujer morena con actitud agresiva rodeada de espejos en su presentación (f.132). Queda constatado así que de quien el detective sospechará será de una mujer, pues son mujeres los dos personajes a los que el hombre se enfrenta.



f.132

Cuando reaparece en escena la mujer rubia, adopta una postura totalmente erguida con los brazos elevados acentuando la verticalidad (f.133) que rima con su versión morena (f.132), pero desprovista del aplomo que parece tener aquella; la mujer rubia, que está de puntillas y viste un vestido de tul, como ya hiciera la misma actriz en *Singin' in the Rain* (f.113), lejos de mantenerse firme como la morena, se vuelve lánguida para acabar desvaneciéndose en los brazos del hombre (f.134-f.135), cayendo a sus pies primero (f.136), y avasallándole después (f.137).



f.133



f.134



f.135



(f.113)



f.136

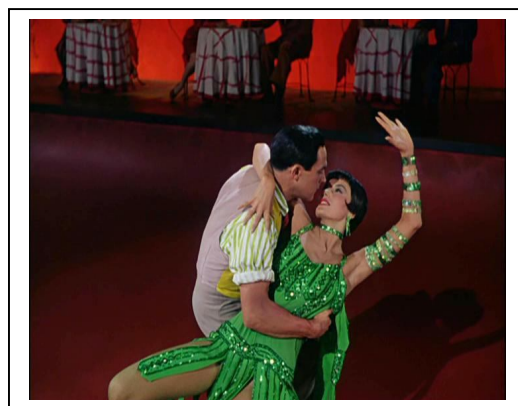


f.137

Poco después el detective vuelve a encontrarse con la mujer morena, que también le interpela sexualmente (f.138). El baile del cabaret donde la mujer morena se enfrenta a su pareja de baile es una clara alusión al personaje que la misma actriz encarna en *Broadway Melodies* (f.111), el último número musical de *Singin' in the Rain*, pero esta vez la interpelación sexual femenina se pone en escena de manera más explícita (f.139); ahora aparece vestida de rojo, adoptando posturas *amenazantes* por encima del hombre (f.140), quien, arrodillado en el suelo, parece por momentos protegerse de las garras femeninas (f.141-f.142).



f.138



(f.111)



f.139



f.140



f.141



f.142

Pero finalmente el hombre consigue que la mujer morena se rinda a sus brazos con un *cambré* (f.143). Un plano americano frontal de la postura que adopta la pareja (f.144) tiene como contraplano a la mujer rubia armada con una pistola. Ella resulta ser la culpable del crimen investigado y tras un tiroteo muere en brazos del detective tras darle un beso con las últimas fuerzas (f.145-f.146).



f.143



f.144



f.145



f.146

Al margen de la trama policíaca del número en cuestión, creemos que lo que queda puesto en escena en esta subtrama es la amenaza de lo femenino, representado en dos identidades arquetípicas: la rubia, etérea, y aparentemente inofensiva, frente a la morena, carnal, y aparentemente agresiva. O dicho de otra forma, la *mujer virginal y pura*, frente a la *mujer adúltera y falsa*. La conclusión es contraria a lo previsible, resultando ser la rubia la culpable y la morena la inocente.

Así, en *The Girl Hunt*, el hombre se enfrenta a lo femenino, dando *caza* a la mujer *mala*, pero también a la buena, la *fogosa*, con la que finalmente se va (f.147-f.149).



f.147



f.148



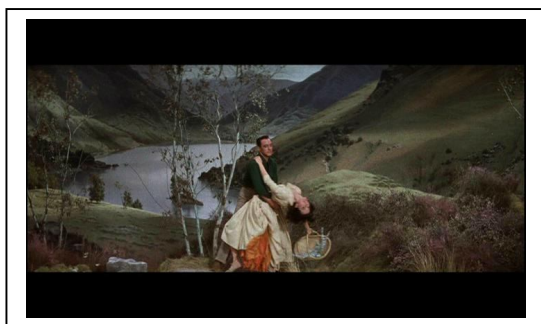
f.149

Así pues, el conflicto de pareja que se plantea en *The Band Wagon* no es simplemente la diferencia de estilos de baile del hombre y la mujer protagonistas, pues de lo que finalmente se habla es de cómo afronta el hombre la interpelación sexual de la mujer. Podríamos decir que, aun pudiendo ser calificada como manierista -por contar en su puesta en escena con el artificio característico de Minnelli, y por que se adapta a la fórmula que ya hemos visto de desplegar una subtrama en la que, además, la mujer comparece con un doble rostro- *The Band Wagon* hace un planteamiento más contundente del reto sexual, menos *amanerado* que otras películas coetáneas. Aquí el hombre responde con determinación a la interpelación sexual de la mujer. Cabría preguntarse hasta qué punto colabora en esta resolución que sea la principal estrella de los musicales clásicos Fred Astaire, y no Gene Kelly, actor habitual de Donen y Minnelli, el caballero que consuma la relación sin languidecer.

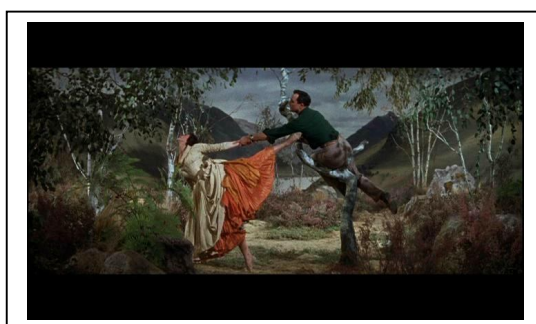
1954, *Brigadoon* (*Brigadoon*, Vincente Minnelli. Arthur Freed/MGM)²⁸⁵

Pareja de baile: Gene Kelly y Cyd Charisse.

La trama de *Brigadoon* aborda la relación sexual de una manera más sofisticadamente imaginaria si cabe que en otros musicales anteriores, pues el romance encuentra su escenario en un lugar mítico que de manera milagrosa reaparece periódicamente entre las verdes praderas de Escocia. Esta película posee todos los ingredientes del poema pastoril y su artificio es en todo momento subrayado por la dirección artística al *estilo Minnelli*.



f.150



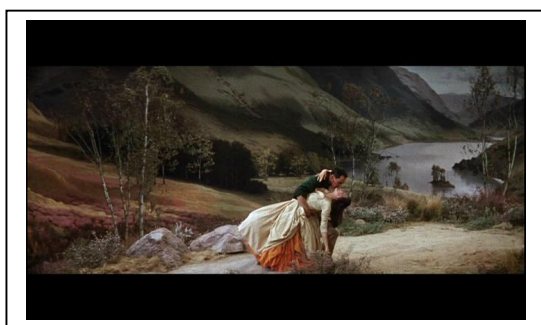
f.151



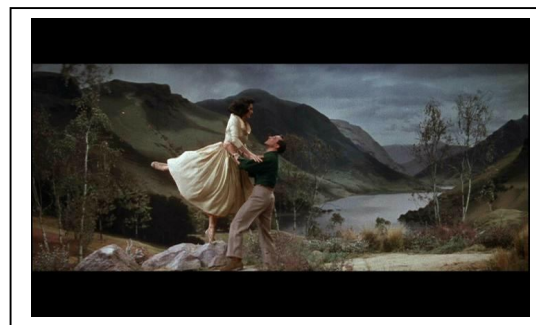
f.152



f.153



f.154



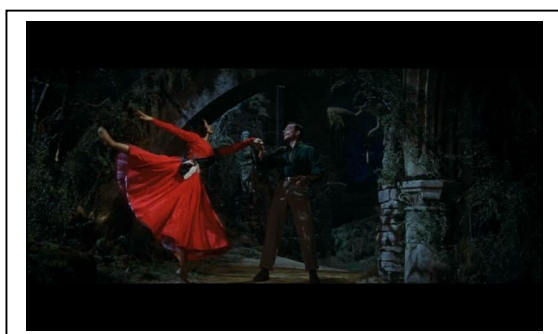
f.155

²⁸⁵ Música: Frederick Loewe; letras: Alan Jay Lerner; coreografía: Gene Kelly. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p.187.

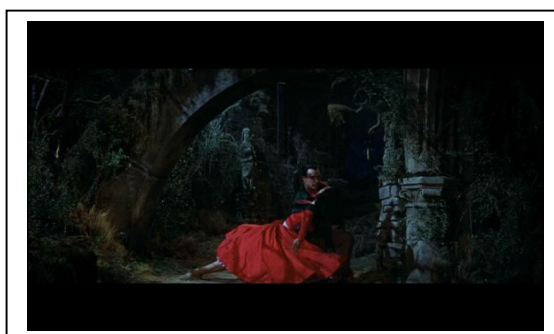
Los enamorados pasean por una colina de Brigadoon -que bien podría ser *Arcadia*- recogiendo brezo. El escenario plasma la exuberancia de la naturaleza y una pasión romántica que no tarda en hacerse explícita (f.150), en medio de grandes decorados de paisajes infinitos, colores planos y composiciones coreográficas como las que podemos contemplar en el baile de pareja de primer acercamiento *Heather on the Hill*, en el que tanto la música como el estatismo de hombre y mujer en un momento determinado (f.155) van a subrayar como postura fundamental de este baile esa que muestra la fascinación del hombre frente a una mujer ensalzada como una diosa (f.152-f.153), quedando en segundo plano los desvanecimientos femeninos, tratados de manera más trivial en la puesta en escena (f.154).

La suavidad bucólica y la sensualidad de la coreografía cercana al ballet clásico de este número no deja de resultar fascinante, así como el siguiente baile de pareja, *coda de Heather on the Hill*, que se plantea como una melancólica despedida cuando el hombre decide abandonar Brigadoon –aunque luego regrese-, sin poder asumir en un principio la renuncia que supone quedarse en el pueblo fantasma.

En la oscuridad de la noche, con la aspereza escenográfica que componen las ruinas del fondo (f.156), cobra absoluto protagonismo el fuerte color rojo del vestido de la mujer, en consonancia con la apasionada entrega al hombre que se pone de manifiesto en una gran variedad de figuras coreográficas donde la mujer primero mantiene el equilibrio *en puntas* mientras él la sujeta (f.156), después cae en sus brazos de diversas maneras (f.157-f.158), y por último, antes de que el plano se cierre para finalizar el baile con un beso (f.161), es elevada por el hombre con los brazos alzados (f.159-f.160).

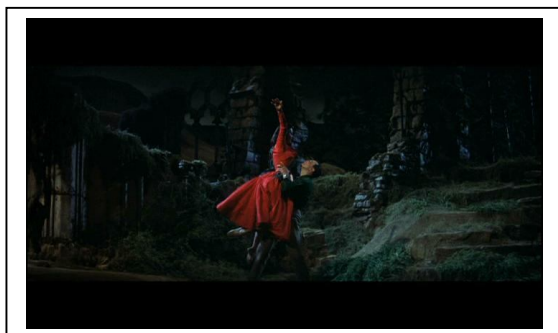


f.156



f.157

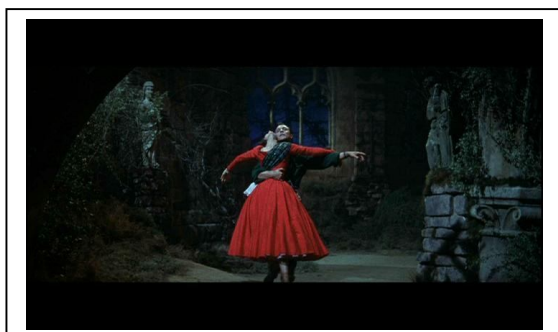
Pero ese hombre, a pesar de sujetar la caída de ella unas veces y de elevarla otras, ha decidido abandonar Brigadoon, un universo que aunque fascinante, tiene un componente aniquilador, pues si decide permanecer en él, ha de abandonar por entero su mundo para entrar -ser *absorbido*- por el lugar fantasmal que habita su *diosa*.



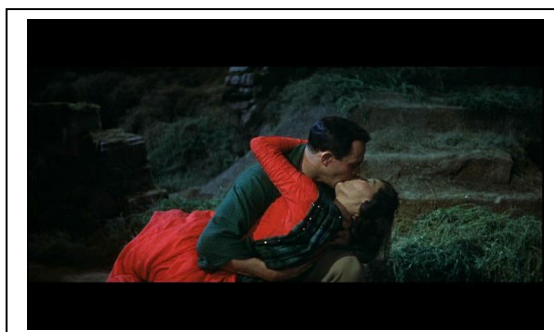
f.158



f.159



f.160



f.161

Observando la proliferación de ciertas posturas coreográficas de los bailes de pareja de las películas de los años cincuenta, parece que un estado de la cuestión -sexual- va tomando posiciones en el cine de Hollywood, asentándose ya ese nuevo orden de representación manierista, en los distintos géneros cinematográficos²⁸⁶ y que puede apreciarse con especial plasticidad en el cine musical: en los bailes de pareja la mujer empieza a aparecer representada como objeto de adoración del hombre, quien bajo esa fascinación va a ir quedando *inmovilizado*.

Abundando más en esta argumentación, creemos que la puesta en escena de los bailes románticos de los musicales manieristas parecería querer certificar, en numerosas

²⁸⁶ González Requena hace una revisión exhaustiva en este sentido del melodrama manierista en su obra: *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Ediciones Hiperión, S.L. Colección Eutopías/Film. Madrid (1986), así como del cine de Alfred Hitchcock a través del análisis de *Vértigo* en: González Requena, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood* (2006). op. cit.

ocasiones, que el amor es irremediablemente imaginario, en tanto que aparece enmarcado en un espacio deliberadamente artificioso, y extremadamente abigarrado, igual de fascinante para los amantes de ficción que para el sujeto espectador.

Si hay algo que claramente distingue el planteamiento de la experiencia sexual en la trama de *Brigadoon* de los planteamientos de la mayoría de los musicales románticos revisados hasta ahora es la índole del conflicto que dificulta el encuentro. Hombre y mujer nunca se enfrentan entre ellos en este film, pues no es una cuestión de carácter lo que les distancia; siempre aparecen tan puros e inofensivos el uno para el otro como en su primer baile de pareja. El conflicto es externo a ellos, pues lo plantea una circunstancia ajena y de una dimensión mágica: el *paraíso* terrenal que metaforiza el lugar llamado Brigadoon tiene fecha de caducidad; el hombre extranjero puede irse y entonces quedarse fuera del paraíso renunciando a la mujer que lo habita, o bien puede quedarse, pero renunciando entonces a todo lo demás. Estamos ante un planteamiento radical de todo o nada, imaginario y aniquilador. Si finalmente el hombre decide quedarse es porque ese *paraíso* lo habita la mujer, una mujer que le estaba esperando, que cae en sus brazos de inmediato (f.150) y que pasa rápidamente a ser objeto total de adoración del recién llegado (f.155). Queda así desentendido el reto que plantea la dialéctica hombre/mujer, la fórmula de *guerra de los sexos/conquista* que caracteriza el conflicto en las tramas de los musicales románticos clásicos.

En *Brigadoon*, el hombre figura como adorador de una mujer que habita en una dimensión fantástica, y el enamorado ha de dejarlo todo por acceder allí; ocupa así el lugar de quien teme perderlo todo, por eso sólo puede fantasear, sin, como hemos ido viendo en otras aproximaciones a musicales de ésta época, poder llevar el baile, como metáfora de la relación sexual, al terreno de la realidad. Por eso el final de *Brigadoon*, el retorno al *paraíso* del ciudadano de Nueva York que en mitad del ruido de la ciudad anhela las verdes praderas, resultaría, a nuestro modo de ver, una impostura que pone de manifiesto cierto vacío simbólico nuclear que asoma tras el brillante artificio de uno de los musicales que a nuestro parecer anunciarían el comienzo del fin del género.

1954, *Seven Brides for Seven Brothers* (*Siete novias para siete hermanos*, Stanley Donen. MGM)²⁸⁷

Parejas de baile: Todos los intérpretes de los personajes protagonistas –*las siete novias* y *los siete hermanos*- bailan en pareja en números corales.

En *Seven Brides for Seven Brothers* predominan los números musicales cantados, complementados con números corales centrados en las capacidades acrobáticas de los bailarines masculinos. En su trama, que de principio a fin aborda la posibilidad de formar parejas entre siete mujeres y siete hombres, no presenciamos ningún baile de una pareja aislada, pero sí un número, *Goin' Co'tin*, en el que la mujer del hermano mayor aconseja a los seis hermanos solteros cómo conquistar a una dama. En el juego del cortejo incluye el baile abrazado y les enseña a dar unos pasos con ella como pareja (f.162-f.164).



f.162



f.163



f.164

²⁸⁷ Música: Gene de Paul; letras: Johnny Mercer; coreografía: Michael Kidd. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 185.

La secuencia siguiente se desarrolla en una fiesta campestre donde los solteros, gracias al baile, consiguen conquistar a unas damas que, previamente emparejadas con otros hombres, les eligen a ellos por haber comprobado su superioridad tras un duelo coreografiado con los oponentes.



f.165



f.166



f.167

En este enérgico baile coral de cortejo, versión orquestada del tema *Bless You Beautiful Hide*, predominan los *portés*; los hombres elevan a las mujeres hacia lo más alto (f.165) y allí ellas hacen piruetas y vuelos con sus faldas de mil capas (f.166) para acabar en brazos de cada galán mirando a cámara de manera teatral (f.167).

Así pues, en *Seven Brides for Seven Brothers* hay baile de pareja, pero coral, acrobático y teatral, desarrollado lejos del espacio íntimo que acostumbraba a reservarse al baile de pareja en los musicales clásicos y aún en ciertas películas contemporáneas a ésta. Aquí, la puesta en escena de la dialéctica sexual se centra en esa figura coreográfica que hemos catalogado como manierista, en la que el hombre eleva el cuerpo femenino adorándolo.

1955, *Oklahoma* (*Oklahoma*, Fred Zinnemann. Magna)²⁸⁸

Parejas de baile: la pareja protagonista está interpretada por Gordon MacRae y Shirley Jones, que son sustituidos por una pareja de bailarines profesionales en el número romántico.

Una anecdótica incursión en el género musical del director dramático Fred Zinnemann da lugar a un musical con números predominantemente cantados que incluye una larga secuencia de ensoñación donde la protagonista, adormilada al atardecer en el porche de su casa (f.168), sueña un encuentro amoroso con el hombre al que ama.



f.168



f.169

El número onírico *Out of My Dreams Ballet* comienza con una imagen *en espejo* de la protagonista frente a una suerte de alter-ego (f.169), como si aquella que sueña deseara hacer catarsis con la escenificación que va a desplegar en su imaginación. El aspecto físico del amado también figura suplantado, pues no es el protagonista de la trama quien corre al encuentro de la mujer (f.170-f.171).



f.170



f.171

²⁸⁸ Música: Richard Rodgers; letras: Oscar Hammerstein II; coreografía: Agnes de Mille. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 199.

El hecho de que no sean los actores principales quienes interpretan este número onírico de baile podría tener una doble lectura: que Shirley Jones y Gordon MacRae, aun siendo buenos cantantes no eran bailarines, pero también que, tratándose de una ensoñación, el que aparezcan los protagonistas suplantados por otros acentúa la idea de irrealidad.

La pareja de baile va a representar un encuentro idílico en un escenario celeste que enmarca diversos abrazos en los que unas veces el cuerpo femenino figura elevado con los brazos alzados (f.172–f.173) y otras figura rendido a los brazos del hombre (f.174–f.175). A su vez se escenifica un leve distanciamiento que pone de manifiesto los problemas de la pareja real de la trama, abocada a un juego de desentendimiento-reconciliación continuo (f.176– f.177).



f.172



f.173



f.174



f.175



f.176



f.177

El distanciamiento se supera con un enérgico abrazo en el que de nuevo el hombre eleva a la mujer a las alturas (f.178–f.183) y la conduce al altar para casarse (f.184).



f.178



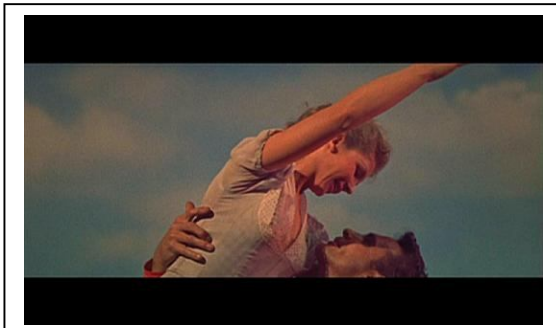
f.179



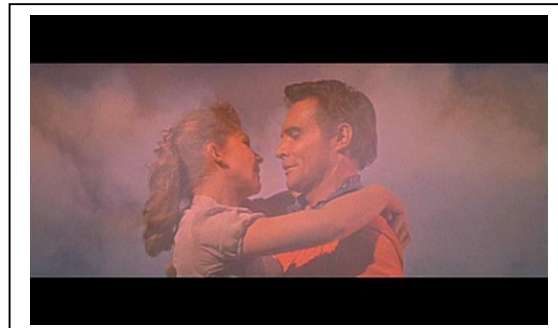
f.180



f.181



f.182



f.183



f.184

Entonces hace aparición el otro hombre enamorado de la mujer, un tercer personaje, interpretado por Rod Steiger, cuyo rostro real sí ésta en el sueño. Este hecho dota al sueño de la mujer de un carácter *pesadillesco*, pues ese hombre se presenta ante la mujer como el pretendiente indeseado cuando le levanta el velo (f.185–f.186), y esto hace despertar a la que sueña (f.187).



f.185



f.186



f.187

El número de baile más importante de *Oklahoma* se centra así en una ensoñación de la protagonista, una fantasía en la cual ella comienza siendo alzada en brazos del amado, para luego representar con él todo el juego de seducción a través del baile y llegar incluso a imaginar la ceremonia del matrimonio; pero finalmente el *cuento de hadas* se torna en pesadilla, cuando quien levanta el velo de la novia es el pretendiente indeseado de quien la mujer no puede escapar.

El giro del sueño a pesadilla es lo que convierte a esta película, aún de final feliz, en un musical extraño que entra en la dimensión del melodrama, abriendo poco a poco una etapa en la que algunos géneros clásicos comienzan a desdibujarse, mezclándose unos con otros, abandonando así las categorizaciones típicas de los primeros tiempos de la industria hollywoodense.

En este número con baile de pareja vuelve a aparecer una coreografía inspirada en el ballet clásico donde predominan los *portés*, la figura femenina adorada, y un escenario onírico similar al visto en ciertas películas de Donen (*On the Town*, *Singin' in the Rain*), y de Minnelli (*An American in Paris*, *Brigadoon*). La gran diferencia que se acusa en *Oklahoma* frente a esos números musicales predecesores de similar puesta en escena es la naturaleza de la ensoñación a través de la cuál se representa la problemática amorosa, pues en ella se plantea finalmente una situación indeseable. Y a esta cuestión habría que sumar otra: si en los números de ensoñación predecesores quien fantaseaba era el hombre, quien ahora fantasea es la mujer, y su sueño se torna en pesadilla.

1955, *Guys and Dolls* (*Ellos y Ellas*, J. L. Mankiewicz. MGM)²⁸⁹

Pareja de baile: Marlon Brando y Jean Simmons.

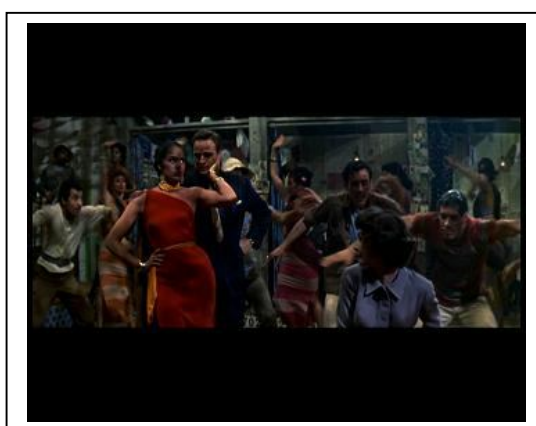
La incursión en el cine musical de J. L. Mankiewicz y de sus dos protagonistas, habituales en el género dramático, da lugar a una curiosa película mezcla de musical y comedia *gansteril*.

La trama -que recuerda en parte a la obra maestra coetánea de Juan Antonio Bardem *Calle Mayor* (1956), aunque tiene un final bien distinto a ésta- cuestiona la posibilidad de relación entre una mojigata *salvadora de almas* y un jactancioso jugador de dados. El encuentro romántico de ambos surge a raíz de una apuesta que plantea si el hombre será capaz de conquistar a aquella que censura su conducta.

El resultado del cortejo impostado será un enamoramiento real, precedido por cierta pérdida de control de ella, embriagada por el alcohol y por la sensualidad de la música latina. Estando en una taberna de Cuba rodeados de parejas que bailan *A Woman in Love* con un peculiar estilo donde la mujer es la dominante, la protagonista se anima a bailar con un desconocido mientras su acompañante baila con una seductora mujer latina (f.188 – f.189).



f.188



f.189

²⁸⁹ Música y letras: Frank Loesser; coreografía: Michael Kidd. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 200.

Entonces, la recatada *víctima* de la apuesta, pelea con la competidora para recuperar a su pareja (f.190), desatando su pulsión sexual con violencia, al echarse en los brazos del jugador (f.191), quien se hará cargo del deseo explicitado de la protagonista.



f.190



f.191

El siguiente baile de pareja, *If I Were a Bell*, es un repertorio de *caídas* de la mujer enamorada en brazos del hombre, quien responde sujetándola, rescatándola de las *caídas* (f.192–f.194), para acabar con un intenso beso final que pone de manifiesto la posibilidad de relación (f.195).



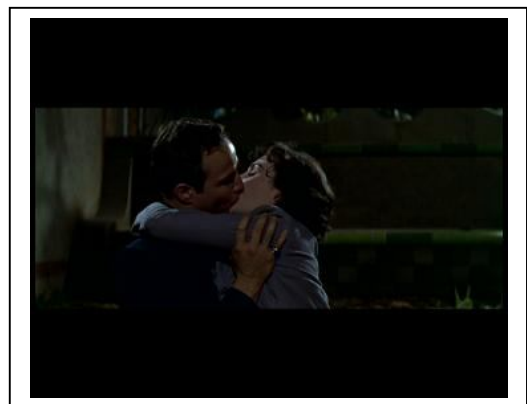
f.192



f.193



f.194



f.195

A pesar de que *Guys and Dolls* es un musical realizado en un periodo en el que el género ya está en declive y los planteamientos de puesta en escena manieristas parecen haber debilitado la fuerza simbólica de la representación de la experiencia sexual a través de ciertos operadores textuales como el baile, en este film se consigue plantear el conflicto de pareja entretejiéndolo íntimamente con las posturas psicológicas enfrentadas de hombre y mujer en el terreno sexual, posturas que finalmente se flexibilizan posibilitando el encuentro: el hombre se hace cargo del deseo femenino, sostiene la desatada pulsión de la mujer, la enfrenta y entonces la relación sexual es representada como posible.

Como ya anotábamos en la definición de los modos de relato que define González Requena en el contexto de la cinematografía hollywoodense, la localización de cada uno de esos modos no es estrictamente cronológica, pues las características que permiten su diferenciación pueden ser localizadas en obras realizadas en momentos alejados del periodo histórico característico de cada orden de representación. Así, en un periodo histórico donde predominan los films manieristas, encontramos esta película donde la posibilidad de relación sexual se resuelve de manera clásica.

1956, *The King and I* (*El Rey y Yo*, Walter Lang. 20th Century Fox)²⁹⁰

Pareja de baile: Yul Brinner y Deborah Kerr.

En esta película un profesional del género musical, Walter Lang, dirige a dos actores dramáticos, aunque no bailarines. Estamos de nuevo ante un musical donde predominan las canciones, pero no obstante encontramos en el relato un baile abrazado como recurso para poner en contacto a los tensos cuerpos del rey de Siam y la institutriz Anna.



f.196



f.197



f.198



f.199

La tensión sexual que existe entre hombre y mujer es afrontada en el número *Shall We Dance?* cuando la mujer enseña al hombre a bailar un vals. De manera algo contenida ella le indica cómo moverse agarrándole sólo las manos (f.196), pero él demanda el abrazo (f.197).

²⁹⁰ Música: Richard Rodgers; letras: Oscar Hammerstein II; coreografía: Jerome Robbins. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 205.

Cuando el hombre abraza el talle femenino y comienzan a girar (f.198), la excitación obliga a la mujer a retirarse por un momento para recuperar la calma (f.199), pero de inmediato él la reclama para bailar otra vez (f.200–f.201).



f.200



f.201



f.202

Este baile, aunque contenido –se trata de un vals, un baile un tanto rígido en el que la única *figura flexible* que permite su coreografía es un muy leve *cambré* femenino (f.202)-, marca un punto de inflexión en el romance en ciernes de la discordante pareja, poniendo así en escena la eficacia simbólica del baile de pareja para acercar a hombre y mujer en el terreno sexual. Al igual que ocurre en *Guys and Dolls*, en este film parece haber una revisión de los principios narrativos y de puesta en escena que, en el musical clásico, sitúan al baile de pareja dentro del relato como un operador textual que posibilita la relación sexual de la pareja protagonista. Por todo ello nuevamente estaríamos ante un musical donde el orden clásico se impone al manierismo predominante en las puestas en escena coetáneas.

1957, *Funny Face* (*Una Cara con Ángel*, Stanley Donen. Paramount)²⁹¹

Pareja de baile: Fred Astaire y Audrey Hepburn.

En la película *Funny Face*, integrada principalmente por números musicales corales donde las canciones cobran el mayor protagonismo, hemos de esperar hasta la última secuencia para presenciar un baile de pareja, pero antes encontramos un número musical, *Let's Kiss and Make Up*, en el que, de manera cómica, el hombre trata de impresionar a la mujer de la que está enamorado. Su puesta en escena recuerda al número que revisamos de *Anchor's Aweigh* –aquel en el que el protagonista se exhibía para ser merecedor del amor de la dama–, figurando como un hombre valiente lidiando un invisible astado delante del balcón de la admiradora de ese valor torero (f.203-f.204). Pero en esta nueva *exhibición torera* impera un mayor realismo: la presencia de una vaca en escena (f.203) evoca al toro al que se enfrenta el caballero (f.204-f.206), y la dama observa la cómica exhibición sonriendo (f.205).



f.203



f.204



f.205



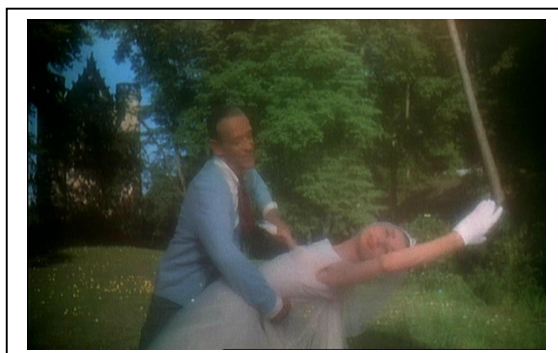
f.206

²⁹¹ Música: George Gershwin y Rogers Edens; letras: Ira Gershwin y Leonard Gershe; coreografía: Eugene Loring y Fred Astaire. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 208.

Creemos que si hay algo que no funciona en este musical de Donen es la pareja formada por el ya maduro Astaire y la joven Hepburn. En esta película, con excelentes números musicales, algunos cómicos, otros de corte moderno que se hacen eco de las nuevas modas de baile individual que empezaban a ganar terreno al baile de pareja, el único número romántico que vemos, *He Loves and She Loves*, se plantea como un bucólico *pas de deux* clásico en el que la mujer-modelo, vestida de novia, baila con el hombre-fotógrafo delante de una iglesia, ambos iluminados con un efecto *flue* al que parecería que se recurre, ya no tanto para colaborar en la atmósfera romántica que rodea la aislada campiña francesa donde tiene lugar el encuentro, como para suavizar la discordancia que existe entre los actores protagonistas. Ambos, aun componiendo la figura coreográfica que venimos localizando como simbolización de la entrega mutua- *cambré* del cuerpo femenino sostenido por el hombre (f.207-f.208)- no acaban de resultar convincentes, no sólo por ser presentados en este número romántico con una puesta en escena de tintes imaginarios, sino debido en mayor medida a esa inadecuación formal de la pareja protagonista.



f.207



f.208

4.5. El cine musical de los años sesenta

En la década de los sesenta comienza a manifestarse el declive del género musical, aunque se produjeron algunos musicales importantes que pasaron a formar parte de la historia del cine como *West Side Story* (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961), *My Fair Lady* (George Cukor, 1963) y *The Sound of Music* (Robert Wise, 1965), estos dos últimos con números prácticamente sin bailes.

Elvis Presley fue la gran estrella de esta década; llegó a intervenir en veintiséis películas para *teenagers* editadas por distintas compañías con gran éxito de público. Revisaremos el título que alcanzó mayor popularidad, *Viva Las Vegas* (*Cita en Las Vegas*, George Sidney, 1963), para ver cómo aún se integra el baile de pareja en uno de los musicales más representativos de la era del rock.

En general, los sesenta se caracterizaron por los cambios de criterios de los estudios de Hollywood, condicionados en gran medida por el triunfo del nuevo estilo musical que tanto gustaba a la media de los espectadores habituales del cine, los jóvenes, pero también por cierta inclinación por parte de los cineastas hacia un crudo realismo que empieza a dibujar las líneas estilísticas y temáticas de lo que acabará siendo el género más popular y extendido de la creación cinematográfica contemporánea, el *thriller*, capaz de impregnar todos los géneros hollywoodenses que se gestaron en los comienzos de la industria.

En el apartado que sigue, dedicado a repasar los musicales de esta crítica década para el género musical, incluimos la película que Sydney Pollack dirigió en 1969 sobre el fenómeno de los *maratones de baile* habituales en los años treinta, *They Shoot Horses, Don't They?*, un drama realista donde el baile de pareja juega un papel determinante poniéndose en escena su deconstrucción, en paralelo a la deconstrucción, también, de la idea de *pareja* y de *relación sexual*.

4.5.1. Algunas películas musicales de los años sesenta

1961, *West Side Story* (*Amor sin barreras*, Robert Wise y Jerome Robbins. United Artist)²⁹²

Parejas de baile: Richard Beymer y Natalie Word como pareja protagonista y actores secundarios.

West Side Story, adaptación *newyorkina* del clásico de Shaskespeare *Romeo y Julieta*, relata cómo dos bandas juveniles, una de norteamericanos y otra de puertorriqueños, se enfrentan en distintos escenarios, uno de ellos un gimnasio donde van a bailar en pareja ambas bandas y donde tendrá lugar el *rapto amoroso* de los protagonistas: ella puertorriqueña y él norteamericano. Antes de que uno repare en la presencia del otro presenciamos un duelo de bailes de pareja de los líderes de una y otra banda a ritmo de *mambo*. Veamos un abrazo coreografiado de la pareja puertorriqueña:



f.209



f.210

²⁹² Música: Leonard Bernstein; letras: Stephen Sondheim; coreografía: Jerome Robbins. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 223.

En el baile de la pareja latina vemos a la mujer casi arrodillada (f.209) y más tarde en *cambré*, en una *caída sostenida* por el hombre, quien a continuación también arquea su cuerpo (f.210).

Veamos ahora unas imágenes del abrazo de la pareja norteamericana:



f.211



f.212



f.213

En el baile de esta pareja vemos cómo el hombre agarra a la mujer de manera más violenta, mostrándonos el cuerpo femenino deslizándose por el suelo (f.211-f.212) en el único momento del baile en que hay contacto físico entre los dos, con excepción de ese leve abrazo que les une después de la figura de arrastre (f.213), abrazo en ningún caso tan apasionado como el de la pareja latina.

Con estas observaciones queremos hacer notar cómo a comienzos de los años sesenta la articulación apasionada de los bailes de pareja va a ir virando hacia una concepción temperamental de la expresión corporal, asociada no sólo a la música latina, que en la décadas de los sesenta y setenta recobrará protagonismo en las pistas de baile, sino también a bailarines latinos, que parecerían dotados a priori de un mayor desparpajo para reproducir posturas eróticas en bailes donde la pulsión sexual es traducida de manera más estilizada que en las coreografías que corresponden a los bailes entre anglosajones, que, o bien prescinden del contacto, o éste es más violento.

Por último, en el recorrido por este baile que precede al enfrentamiento de las bandas, podemos ver también una candorosa coreografía que pone en contacto a los recién enamorados cuando se acercan el uno al otro hipnotizados por el flechazo (f.214-f.216).



f. 214



f.215



f.216

Aunque después de este baile de primer acercamiento, al ritmo de unos suaves compases casi de minué, los enamorados se besarán, no presenciaremos abrazo alguno durante este único baile de pareja de los protagonistas. Pero en *West Side Story* encontramos una novedad: los amantes nos son mostrados en el tálamo (f.217), algo que no había aparecido hasta la fecha en ningún musical de Hollywood.



f.217

1963, *Viva Las Vegas* (*Cita en Las Vegas*, George Sidney. MGM)²⁹³

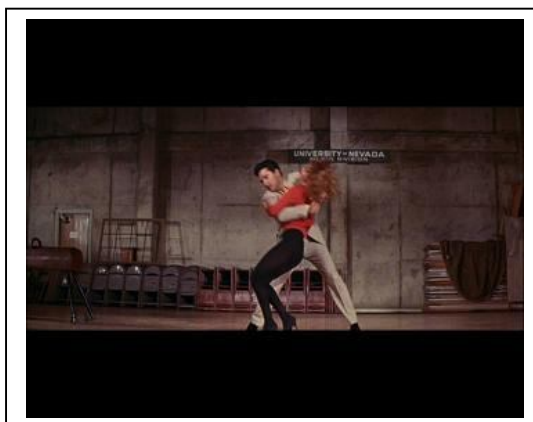
Pareja de baile: Elvis Presley y Ann-Margret.

Entre 1956 y 1970, Elvis Presley actuó en treinta y una películas, siendo *Viva Las Vegas* la más popular de todas ellas²⁹⁴. Por ello, aun tratándose de una película cuya calidad artística es difícilmente comparable con las obras ejemplares que venimos revisando, queremos fijarnos en cómo aparece puesto en escena el cuerpo a cuerpo en los bailes de pareja de este film.

En el número que se desarrolla en el salón de la universidad, la pareja baila sobre el escenario los últimos acordes del rock and roll *My Baby Loves Me*, moviéndose en paralelo de manera individual (f.218), pero al finalizar el baile el hombre abraza a la mujer para rendirla en sus brazos a la manera clásica (f.219).



f.218



f. 219

²⁹³ Música y letras: varios (Doc Pomus, Mort Shuman, Sid Tepper, Roy Bennet, etc.); coreografía: David Winters. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 229.

²⁹⁴ *Grossing \$5,152,000 in domestic rentals, Viva Las Vegas was the most popular of all the Presley films*. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 229.

Mas cuando el cuerpo femenino está ya rendido en sus brazos, la fuerza y el equilibrio del hombre flaquean y tiene que sujetarse en el suelo con el brazo libre (f.220) para poder recuperar la postura firme con la que sostener a la mujer (f.221). Tras haber recuperado el equilibrio cae al suelo, exhausto (f.222), con la mujer en brazos, soltándola finalmente (f.223-f.224).



f.220



f.221



f.222



f.223



f.224

La torpeza de movimientos representada en tono cómico transmite la sensación de laxitud del hombre y de pesadez de la mujer, cualidades ambas que plantean dificultades para articular un baile de pareja dotado de armonía y erotismo.

Hay una segunda ocasión en la que vemos a la pareja bailar, esta vez rodeados de otras parejas en una pista de baile. A ritmo de *soul*, hombres y mujeres bailan frente a frente *Round and Round*, rozándose a veces las rodillas (f.225), otras las manos (f.226), finalmente el tronco (f.227), pero sin abrazo.



f.225



f.226



f.227

Como ya vimos en el capítulo dedicado a la evolución de los bailes de pareja, a lo largo de los años sesenta el baile abrazado va pasando el relevo al baile individual. Este cambio de postura se opera poco a poco, habiendo un periodo de transición en el que hombre y mujer seguirán bailando juntos, uno frente al otro, pero ya sin abrazarse.

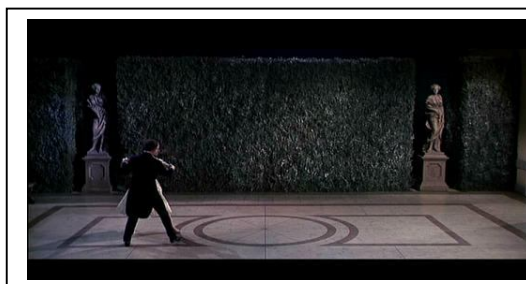
1965, *The Sound of Music* (*Sonrisas y Lágrimas*. Robert Wise. 20th Century-Fox)²⁹⁵

Pareja de baile y protagonistas: Julie Andrews y Christopher Plummer.

Al igual que en la película de Walter Lang de 1956 *The King and I*, en *The Sound of Music* un baile de pareja (un *Laendler*) va a ser la vía de acceso a la futura relación sexual entre el rígido protagonista masculino y la recatada institutriz de sus hijos.



f. 228



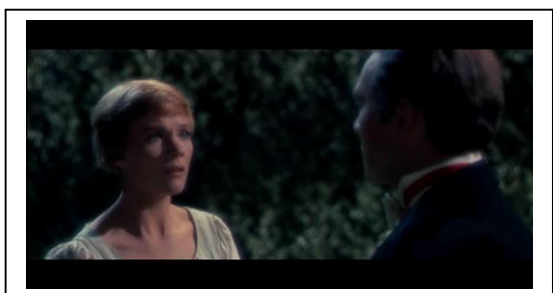
f. 229



f. 230



f. 231



f. 232



f. 233

La planificación de este número de baile -enmarcado en un film donde predominan los números cantados- es clásica, si nos fijamos en cómo se abre el plano cuando la pareja se abraza para comenzar a bailar y se nos muestra así la superficie de la pista de baile, delimitada a ambos lados por sendas esculturas y con una decoración en el suelo que

²⁹⁵ Música: Richard Rogers; letras: Oscar Hammerstein II; coreografía: Marc Breaux & DeeDee Wood. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 237.

señala inequívocamente el centro (f.228-f.229). Alrededor de ese centro baila la pareja (f.230) siguiendo los pasos de la danza tradicional austriaca que la orquesta toca en el salón interior. En un momento del baile, cuando los rostros de hombre y mujer se aproximan y sus miradas se enfrentan, podemos apreciar el brillo de los ojos de la mujer (f.231) y a continuación la consecuencia de la excitación: los cuerpos se distancian mirándose ruborizados (f.232-f.233) y así permanecen hasta que una de la niñas se hace eco de los síntomas de pudor en el rostro femenino (f.234).



f.234

En *The Sound of Music*, como en otros films musicales tardíos de inspiración clásica, no encontramos una *caída sostenida* en la ejecución del baile, pero sí encontramos en el desarrollo de éste una significación, una operatividad textual dentro de la trama en tanto que el baile de pareja simboliza el momento de la representación en el que se plantea que la relación sexual entre el hombre y la mujer protagonistas va a tener lugar.

1969, *They Shoot Horses, Don't They?* (Danzad, Danzad, Malditos. Sydney Pollack. Palomar/Chartoff-Winkler-Pollack)²⁹⁶

Pareja de baile/protagonistas: Michael Sarrazin y Jean Fonda.

Este drama realista no está catalogado en la historia del cine dentro del género que nos ocupa, pero creemos apropiado darle la categoría de película musical en tanto que el baile es determinante en su trama. Los protagonistas de *They Shoot Horses, Don't They?* bailan en pareja continuamente en el contexto de un maratón de los habituales durante la Gran Depresión en la Norteamérica de los años treinta. En paralelo al desarrollo del concurso, la trama plantea la posibilidad o imposibilidad de romance entre el hombre y la mujer que integran la pareja de baile principal.

Pero el puente de encuentro entre lo masculino y lo femenino que podría tender el baile de pareja es aquí progresivamente resquebrajado en su estructura.



f.235



f.236

Los elementos que en un principio marcan la diferencia sexual en la puesta en escena de *They Shoot Horses, Don't They?* se van desdibujando según avanza la trama: al comienzo del maratón el vestuario de las mujeres es arquetípicamente femenino (f.235) pero según avanza la trama acaba siendo muy similar al de los hombres, pues va cobrando protagonismo en el atuendo de todos los concursantes los jerséis unisex proporcionados por los patrocinadores de las distintas parejas, poco a poco convertidas en mercancías (f.236).

²⁹⁶ Música: Johnny Green y standards de música de baile de la década de los años treinta.

La postura que ocupa cada uno de los miembros de la pareja en la ejecución de los bailes está determinada por el abatimiento²⁹⁷, circunstancia que provoca que unas veces sujete el hombre a la mujer (f.237), y otras la mujer al hombre (f.238). El valor simbólico de la postura de baile que venimos localizando como representación de la entrega amorosa, adquiere un sentido de otra naturaleza, relacionado con el desgaste físico y psíquico.



f.237



f.238

El desplazamiento de la pareja desde el centro de la pista de baile hacia la ubicación final en la terraza (f.239), descentra a hombre y mujer del lugar nuclear, un lugar que no ha podido configurarse como escenario de deseo, sino como espacio para la aniquilación.



f.239



f.240

²⁹⁷ Incluimos en DVD 4 que acompaña a este trabajo un extracto que da cuenta de esta situación así como de la escena final.

La indeterminación que reina en el terreno de la relación sexual de la pareja protagonista, encontrará la alternativa siniestra de ser sustituida por una determinación de índole destructiva. Les aguarda un acto aniquilador, y no amoroso, en un escenario ya sin música ni pautas armónicas que seguir. El desenlace de *They Shoot Horses, Don't They?* llega con la muerte de la mujer (f.240), una muerte resolutive. La mujer, incapaz de disparar la pistola que saca de su bolso, *pide ayuda* al hombre para que sea él quien dispare. La pulsión femenina comparece entonces desbocada, desesperada, y el hombre, impotente, asume la tarea encomendada y dispara para solucionar eso que, ni en la pista de baile, ni ahora, en el límite de la resistencia, se ha podido conducir.

They Shoot Horses, Don't They? no concluye con la celebración de un matrimonio, tal como habría ocurrido si de una comedia musical clásica –o incluso manierista– se tratase. En un momento de la trama, los organizadores del concurso les han señalado como la pareja favorita del público, llegando a proponerles celebrar su matrimonio en escena para dar gusto a una audiencia ávida de emociones. Lo extremo de esta impostura motiva en gran medida la devaluación de la pareja.

La aniquilación como solución contundente ante la imposibilidad de encontrar una palabra o acto con poder suficiente para afrontar el deseo, para conducir la pulsión hacia fines productivos, es uno de los indicios más claros para localizar el modo de representación postclásico, y que a finales de los años sesenta empieza a invadir las producciones cinematográficas, dando como resultado films que, como *They Shoot Horses, Don't They?*, comienzan a ser difícilmente clasificables dentro de un género concreto.

1969, *Sweet Charity* (*Noches en la Ciudad*, Bob Fosse. Universal) ²⁹⁸

Parejas de baile: Shirley McLaine, Ricardo Montalbán, John McMartin.

El primer film dirigido por Bob Fosse relata las peripecias de una enamoradiza cabaretera que tras varios desengaños cree haber encontrado a un hombre dispuesto a casarse con ella. *Sweet Charity* pertenece también a un género difícil de determinar, pues es demasiado amarga para ser tildada de comedia, y demasiado esperpéntica para ser catalogada como drama. Quizá podríamos calificarla como *sátira*, a imitación de algunas de las obras de ciertos directores europeos que hicieron escuela en estos años²⁹⁹.

La manera en que comienza *Sweet Charity* anuncia el tono que predominará a lo largo de la trama: la protagonista, ilusionada, entona una canción dedicada al tipo con quien pasea, y en el momento álgido del canto romántico, mientras ella está sentada en un puente de Central Park, el individuo en cuestión la empuja al agua y huye robándole el bolso (f.241–f.243).



f.241



f.242



f.243

²⁹⁸ Música: Cy Coleman; letras: Dorothy Fields; coreografía: Bob Fosse. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 249.

²⁹⁹ De hecho, este film está inspirado en *La Notti di Cabiria* (*Las Noches de Cabiria*, 1957), de Federico Fellini, dato que figura de manera explícita en los títulos de crédito.

Donde, tras esa canción romántica, en otros musicales habríamos encontrado un baile de primer acercamiento, aquí encontramos una agresión, una *caída* provocada.

El siguiente capítulo de las peripecias de la protagonista se presenta como la realización de un sueño adolescente: de manera casual conoce a un famoso actor italiano al que idolatra. Éste, tras una disputa con su novia, invita a la mujer a pasar la noche con él. En una discoteca de moda bailan juntos (f.244) y ella, en el primer paso que da, pisa al galán (f.245).



f.244



f.245

Fosse subraya la crueldad de ciertos momentos ridículos y humillantes para la mujer congelando imágenes que muestran gestos de dolor (f.246).



f.246

La fotografía de *la torpe ella* sintiéndose ridícula, y del *dañado él* postrado en el suelo lamentándose del daño, nos sumerge en la dimensión de lo patético. Pero el delicado actor no abandona a la mujer todavía, sino que la invita a su casa donde la obsequia a

demanda con algunos fetiches relacionados con su fama -una foto, un sombrero de copa, un bastón, alusiones a algunos elementos característicos del *gentleman* de los musicales clásicos que tiene en Fred Astaire a su máximo representante-, todo antes de reconciliarse con su novia que va a verle y dejar entonces a la protagonista oculta en un armario durante toda la noche.

Tras esta segunda humillación se presenta una nueva oportunidad para la mujer: conoce en un *ascensor averiado* a un hombre que se enamora de ella de inmediato y que alaba la inocencia que cree percibir en ella, y ella, por miedo a desencantarle, le oculta su verdadera ocupación durante un tiempo, pero acaba desvelándosela. El enamorado aún así le propone matrimonio, mas justo antes de casarse la abandona, pues finalmente al hombre le resulta intolerable que la mujer no sea tan inocente, tan *pura* como él creía.

Con *Sweet Charity* comienza a tomar posiciones de manera explícita un tema que ya figuraba latente en películas musicales anteriores; el recelo ante lo corruptible del cuerpo femenino y el problema de la promiscuidad como condicionante para un futuro compromiso. Se manifiesta pues una mitificación de la pureza y una imposibilidad de simbolizar, de hacer tolerable, lo real del sexo, hecho que se traduce en violencia y desprecio por la feminidad, tanto por parte del hombre, como por parte de la mujer. Estamos pues ante unos de los ragos que definirían, dentro de la clasificación de González Requena, el modo de representación postclásico que emerge en el cine musical de manera notoria, como hemos visto, a finales de la década de los sesenta.

4.6. El cine musical de los años setenta

En esta década, donde se evidencia ya, en todos los géneros cinematográficos, la prevalencia del orden de representación posclásico, destaca, en el terreno del musical, la realización de películas con carácter documental centradas en estrellas del momento: Janis Joplin, Joe Cocker, Jimi Hendrix, The Beatles, Alice Cooper y Richie Havens entre otros. La explicación que los historiadores dan a este fenómeno es que buena parte de los cineastas pertenecían a la misma generación del público para el que trabajaban, los jóvenes, y esto hizo que el *musical pop* se pusiese de moda. La década comienza con el documental *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970), cuya estela siguieron varias producciones posteriores: *Celebration at Big Sur, Fillmore, Nashville, Soul to Soul, Concert for Bangladesh*. Contagiadas del mismo espíritu destacan algunas producciones de estilo *hippy* como *Jesus Christ Superstar* y *Hair*, versiones cinematográficas de exitosos espectáculos de Broadway.

En los años setenta el número de películas musicales que gozan de cierto éxito de público se reduce considerablemente, constatándose así la decadencia del género en cuestión. Algunos títulos destacables son *Fiddler on the Roof* (Norman Jewison, 1971) - film que carece de bailes de pareja en su puesta en escena por lo que lo dejamos de lado en este estudio-, *Cabaret* (Bob Fosse, 1972), *New York, New Cork* (Martin Scorsese, 1977), *Saturday Night Fever* (John Badham, 1977), *Grease* (Randal Kleiser, 1978) y *All That Jazz* (Bob Fosse, 1979), películas que repasaremos a continuación.

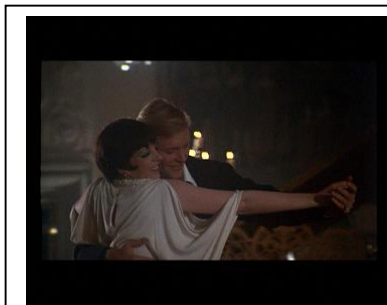
4.6.1. Algunas películas musicales de los años setenta

1972, *Cabaret* (*Cabaret*, Bob Fosse. Allied Artist & ABC)³⁰⁰

Trío de baile: Liza Minnelli, Michael York y Helmut Griem

En esta película, la más famosa de su director, los números musicales, de tono sarcástico y erótico, al estilo del teatro de variedades tradicional, tienen lugar sobre el escenario de un cabaret berlinés, un espacio donde se recrea la atmósfera social de la Alemania en la que se gesta el nazismo.

Pero donde vamos a fijar nuestra atención es en un baile de pareja que tiene lugar fuera del cabaret, un baile de pareja que acaba siendo un baile de trío (f.247-f.252).



f.247



f.248



f.249



f.250



f.251



f.252

³⁰⁰ Música: John Kander; letra: Fred Ebb; coreografía: Bob Fosse. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 259.

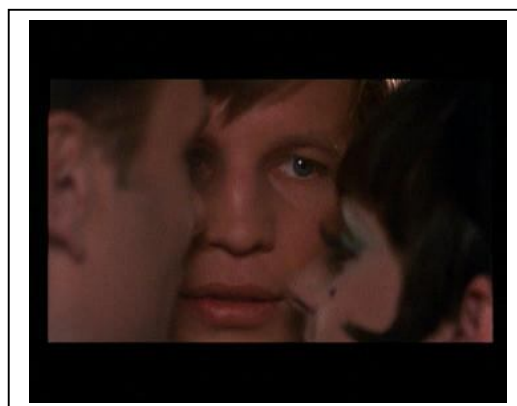
Venimos señalando cómo el baile de pareja se utiliza en el *cine musical clásico* como recurso para simbolizar la experiencia sexual; asimismo hemos anotado cómo el baile de pareja queda relegado al territorio de lo imaginario en el *cine musical manierista*. En los años setenta los directores de musicales cinematográficos, como veremos, no parecen considerar necesario hacer uso de este operador textual, y sin embargo Fosse incluye en *Cabaret* un momento de *baile abrazado* para escenificar, de manera sintética y eficaz, el conflicto sexual que en la trama de esta película tiene lugar (f.253 – f.255).



f.253



f.254



f.255

El recelo al que da lugar la promiscuidad, como ya ocurriera en *Sweet Charity*, aparece señalado como conflicto nuclear en la que se considera la obra maestra de Bob Fosse. La trama de *Cabaret*, ambientada en el Berlín de entreguerras donde predomina la libertad sexual, plantea una relación a tres bandas que mantiene la pareja protagonista con un aristócrata bisexual, y que provoca un doble conflicto: por un lado, la mujer queda embarazada y no sabe quién es el padre del bebé; y por otro, el protagonista decide hacerse cargo del niño y casarse con la mujer, pero finalmente el matrimonio no

tiene lugar, pues él parece arrastrar el recelo de la dudosa paternidad, y ella el de saber que su pareja es bisexual. Así, acaba estallando un conflicto irresoluble (f.249-f.254).



f.256



f.257



f.258



f.259



f.260



f.261

Encontramos en esta imposibilidad de relación sexual, evidenciada en términos de entrega y compromiso frustrados, uno de los síntomas que con más claridad calificarían el modo de representación posclásico en el que la producción de musicales hollywoodenses ha ido sumergiéndose poco a poco desde finales de los años sesenta.

1977, *New York, New York* (*New York, New York*, Martin Scorsese. United Artist)³⁰¹

Pareja protagonista: Robert de Niro y Liza Minnelli. Pareja de baile: actores desconocidos que nada tienen que ver con los protagonistas.

Scorsese se declara profundo admirador del cine musical³⁰², y como otros grandes directores ya hicieron, hace una pequeña incursión en el género dedicando un largometraje a la atormentada relación entre un saxofonista y una cantante a lo largo de las décadas siguientes al final de la Segunda Guerra Mundial³⁰³.

Traemos esta película sin números de baile a nuestro estudio por la presencia fugaz de un descontextualizado baile de pareja presenciado por el protagonista masculino, baile que se presenta como una especie de homenaje melancólico a las películas musicales en las que los marineros de la flota americana bailaban durante sus permisos en tierra con las mujeres de las que se enamoran (sirvan de ejemplo *Anchors Aweigh* y *A Day in New York*).

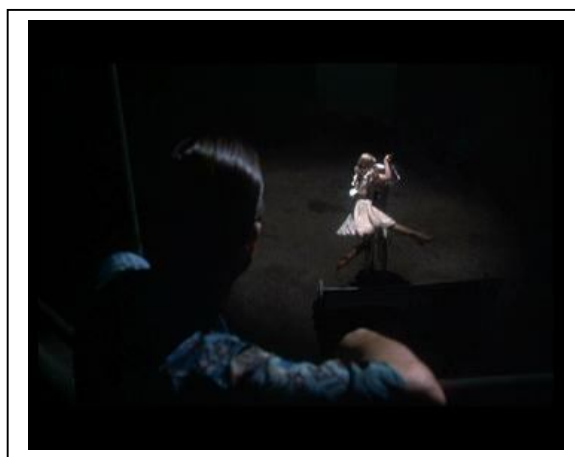
Este baile se nos muestra con un plano semisubjetivo del protagonista masculino que parecería, no sólo quedar fascinado de manera voyeurista ante ese arrebato amoroso de un hombre y una mujer en la soledad de la noche, sino también anhelar la capacidad de articular esos movimientos con la mujer a la que ama y con la que tiene continuos desencuentros.

³⁰¹ Música y letras: varios (Sammy Fain, Irving Kahal, Pierre Norman, George e Ira Gershwin, John Kander, Fred Ebb, etc...). Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p.264

³⁰² Así lo atestigua el capítulo que dedica al musical en: Scorsese, Martin y Wilson, Michael Henry: *Un recorrido personal por el cine norteamericano*. op. cit. pp. 59-65.

³⁰³ *A mediados de los 40 ocurrió algo interesante: aparecieron tendencias sombrías en los musicales, del mismo modo que había ocurrido con el western y con las películas de gánsters. Incluso los musicales más convencionales hacía referencia al malestar de la posguerra (...) Un ejemplo de esto es "My dream is yours" (Michael Curtiz, 1949). A primera vista tenía todos los adornos de un vehículo de Doris Day fabricado en la cadena de montaje de Warner Bros. Parecía un simple medio de evasión. Pero la comedia tenía un doble filo: se podía ver cómo las relaciones personales de los artistas se volvían ásperas y se sacrificaban en aras de sus carreras. (...) Doris Day, que aspira a ser cantante, se enamora de Lee Bowman, un cantante famoso. Él es un egoísta que se ve amenazado por el creciente éxito de su pareja. Curiosamente, su gran oportunidad aparece cuando ella le tiene que sustituir a él porque está demasiado borracho para actuar en su programa de la radio nacional. La película hace que se sea consciente de lo difícil, por no decir imposible, que es la relación entre personas creativas. (...) Supuso una gran influencia en mi musical "New York, New York". Elegí ese romance tormentoso y lo empleé como argumento principal de la película. Cf.: *Un recorrido personal por el cine norteamericano*. op. cit. pp. 59-65.*

El baile observado desde un puente a modo de palco (f.262) muestra a un hombre y a una mujer vestidos al más puro estilo hollywoodense que bailan en silencio en un lugar oscuro donde sus figuras brillan. El baile se muestra a distancia, casi como si de una película dentro de la película se tratase. Esta escena que parece estar diseñada para el mero recreo, no sólo del personaje que la observa, sino también del cineasta, y de nosotros, los espectadores, tiene una carga melancólica insoslayable. Creemos que la melancolía es otro de los rasgos que definen el musical postclásico.



f.262

En *New York, New York*, película catalogada por Scorsese como *un acercamiento irónico al musical de Hollywood*³⁰⁴, las eternas desavenencias de la pareja se narran en paralelo a sus actuaciones en el mundo del espectáculo, tal como se hace tradicionalmente en los musicales *backstage*. Los personajes son presentados con múltiples dobleces y su tormentosa relación deriva en el melodrama, pues acaban separándose cuando ella queda embarazada y deviene así el fracaso de la orquesta que llevan juntos tras su retirada del escenario. El final es ambiguo, abierto, pues cada uno triunfa por separado pero no acaban de separarse al tener un hijo en común. En cualquier caso, lo que expone de manera más notable este *musical postclásico* es la incapacidad del hombre para estar a la altura de las circunstancias, mientras la mujer parece llevar sin dificultad las riendas de su vida, todo lo cual conduce a la imposibilidad de una relación sexual con futuro.

³⁰⁴ *Martin Scorsese por Martin Scorsese*. David Thompson/Ian Christie (editores). Alba Editorial (1999).

1977, *Saturday Night Fever* (*Fiebre del Sábado Noche*, John Badham. Paramount)³⁰⁵

Pareja de baile: John Travolta y Karen Lynn Gorney.

Una trama dramática de tono realista se hace eco en este film de la pasión por la *música disco* en la Norteamérica de los años setenta, planteando el baile de discoteca como el punto de fuga de un adolescente. El ya famoso por entonces John Travolta encarna a un bailarín aficionado que, para participar en un concurso de baile de pareja, entabla una discordante relación amorosa con una mujer que le supera en edad y formación. Las sesiones de ensayo y sus descansos estructuran la posibilidad de formar pareja sexual en paralelo a la preparación para salir a escena como pareja de baile.

Como vimos en el breve repaso de la historia del baile de pareja, la moda de la *música disco* supuso una resurrección del baile abrazado que en las pistas de la discotecas se concretó en bailes latinos y en el *hustle*, un estilo que, de manera suave pero también apasionada, ponía en estrecho contacto a hombre y mujer.



f.263

En uno de los ensayos que van uniendo sentimentalmente a la pareja presenciamos la postura de *caída sostenida* que venimos señalando como simbolización de la relación sexual (f.263).

³⁰⁵ Música y letras: Barry, Robin y Maurice Gibb; coreografía: Lester Wilson. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 265.

En el número de baile del concurso, *More Than a Woman*, se pone en escena a través de las posturas coreográficas (f.264-266) una relación sexual posible, algo que no se veía en ningún musical hacía algunos años. Badham filma el número alternando planos americanos y planos generales cortos de la pareja, con contrapicados en plano medio que nos acercan a los gestos de hombre y mujer atravesados por el arrebatado amoroso y la pasión subrayada por las brillantes luces del cielo de la pista de baile. Estaríamos pues ante un musical que, aun contextualizado en una atmósfera posclásica donde los jóvenes desnortados acuden a las discotecas huyendo del vacío que acusan en la vida cotidiana, plantea el baile como una manera de gestionar la pulsión y que opera simbólicamente como puente de acceso a la relación sexual, por lo que podemos catalogar a *Saturday Night Fever* como un ejemplo de musical de orden clásico tardío.



f.264



f.265



f.266

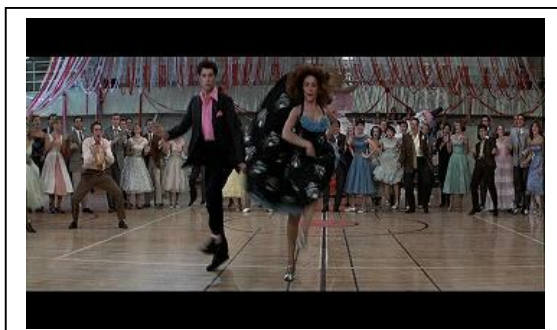
1978, *Grease* (*Grease*, Randal Kleiser. Paramount)³⁰⁶

Pareja de baile: John Travolta y Olivia Newton-John

Este musical, destinado al público juvenil, aprovecha de manera inmediata el éxito de *Saturday Night Fever*, poniendo de nuevo a John Travolta como protagonista de una película cuya trama se enmarca en los primeros años de apogeo de *rock and roll* vividos por una pandilla de estudiantes de instituto. En este marco presenciamos un concurso de baile televisado, donde la pulsión desatada de los participantes acaba por dar total protagonismo en escena a la *agresividad* erótica de una bailarina latina (f.268-f.270) que sustituye, como pareja de baile de John Travolta en el centro de la pista, a la candorosa Olivia Newton John (f.267), que aquí queda fuera de escena.



f.267



f.268



f.269



f.270

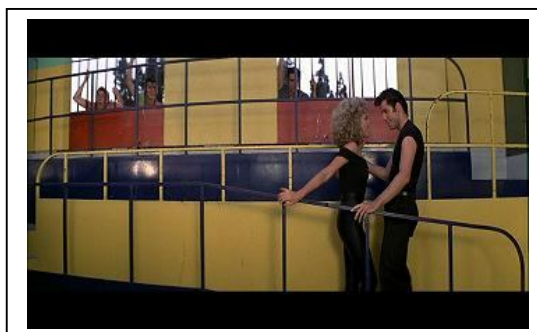
En este número de baile se pone de manifiesto, en la forma de moverse de la protagonista, su incapacidad para dar rienda suelta a su pulsión sexual, pudiendo ser tachada de mojigata. El otro lado del conflicto concierne a ese hombre que, en escena, delante de sus amigos, y en la pista de baile, simula rechazar las formas suaves de la mujer de la que está enamorado. La trama de *Grease* conduce a una transformación del hombre y de la mujer en pro de demostrar al otro que es capaz de ceder para conseguir a

³⁰⁶ Música y letras: Warren Casey y Jim Jacobs; coreografía: Patricia Birch. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 266.

la pareja elegida. Así, podríamos pensar que estamos ante un relato clásico en tanto que lo que en la trama se juega es cómo afrontar la diferencia para que la relación sexual sea posible. No obstante creemos que esta película merece el calificativo de manierista, por la forma en que se resuelve el conflicto hombre/mujer, pues si bien el relato finaliza con un baile de pareja, *You're the One That I Want*, que simbolizaría ese cambio de actitud de cada miembro, las transformaciones de ambos no tienden a subrayar la diferencia sexual que hay que afrontar y de la que hay que hacerse cargo, si no a difuminarla; al menos en la vestimenta esto queda patente, pues como se puede observar en las imágenes de este número, se pone en escena una continua composición en espejo de la pareja (f.271, f.274).



f.271



f.272



f.273



f.274

En cualquier caso, este baile, ya no tanto *de pareja*, como *en pareja*, carece de carga erótica suficiente; en él no existe abrazo, más allá de unos leves contactos mano-cintura (f.272, f.274) en el interior de la caseta de feria en la que se perfila el compromiso, pero dentro de la cual a veces podemos leer avisos de “peligro” (*danger ahead*) (f.271), que ponen de manifiesto el carácter amenazante que, soterradamente, va adquiriendo la relación hombre/mujer en la puesta en escena del cine musical.

1979, *All That Jazz* (*Empieza el Espectáculo*, Bob Fosse. 20th Century Fox & Columbia)³⁰⁷

Protagonista: Roy Scheiner.

En este musical *backstage* de tintes autobiográficos dirigido por Fosse toda la carga emocional se centra en el protagonista, director y coreógrafo del espectáculo en preparación, un hombre divorciado, con una nueva pareja fija, que mantiene además esporádicas relaciones con bailarinas, aunque de quien parece estar realmente enamorado es de *la muerte*, una dama blanca con quien intermitente charla, y con la que finalmente se va. No vamos a encontrar bailes de pareja románticos en esta película, pero sí algunas de las posturas que los componen habitualmente, fotografiadas con particular esmero por el cineasta.

La trama comienza con la realización de un casting para el espectáculo en preparación³⁰⁸. El coreógrafo plantea una serie de figuras para que los aspirantes las imiten. Cuando se trata de posturas en pareja, elige una figura clásica de abrazo, una *caída sostenida* que aquí no viene a simbolizar el momento álgido de un baile romántico que esté teniendo lugar, sino que sólo se trata de un ejercicio con el que demostrar la destreza de esos bailarines que compiten por un puesto en el espectáculo (f.275). Poco después un nuevo plano general del escenario muestra a todos los aspirantes emparejados imitando esa figura (f.276).



f.275



f.276

³⁰⁷ Música y letras: varios; coreografía: Bob Fosse. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 269.

³⁰⁸ Así comienzan la inmensa mayoría de las películas musicales *backstage*, desde *42nd Street* (1933) hasta *A Chorus Line* (1985).

El abrazo coreografiado en el casting vuelve a aparecer (f.280) en el número central de la película, *Airótica*, formando parte de un pausado muestrario de abrazos de parejas de distinta índole: un hombre y una mujer (f.277, f.280), dos mujeres (f.278, f.281) y dos hombres (f.279, f.282). Así, la estilizada coreografía de Fosse³⁰⁹ muestra una permutación de cuerpos que ponen en escena cualquier opción sexual, en sintonía con la *liberación sexual* que tiene cabida en los escenarios teatrales y cinematográficos de los años setenta y que desarticula la fórmula del baile de pareja como operador textual para construir la diferencia sexual, ofreciendo una muy distinta concepción del erotismo.



f.277



f.278



f.279



f.280



f.281



f.282

³⁰⁹ El estilo sensual y sórdido de Fosse reflejó el gran desarrollo de las coreografías desde los inocentes días de los años cincuenta. Durante mucho tiempo precursoras del romanticismo, las coreografías modernas tenían que reflejar ahora la complejidad, sexualidad y anarquía de la cultura del rock. Driver, Ian: *Un siglo de baile*. op. cit. pp. 176-178.

4.7. Últimas décadas. El ocaso del género musical

En la década de los ochenta siguió reinando el *musical pop* destinado al público juvenil destacando especialmente títulos como *Fama* (Alan Parker, 1980) y *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983), con bailes de grupo y bailes individuales enmarcados en el terreno del mundo profesional de la danza, y también *Dirty Dancing* (Emile Ardolino, 1987), película con bailes de pareja que rescata en gran medida, como veremos en su análisis, los principios del orden de representación clásico. Asimismo cabe mencionar algunos títulos de mayor o menor calado popular como *Xanadu* (Robert Greenwald, 1980), *Pennies From Heaven* (Hervert Rosse, 1981), *A Chorus Line* (Richard Attenborough, 1985), *One from the Heart* (1982) y *Cotton Club* (1984), estos dos últimos títulos dirigidos por Francis Ford Coppola, quien ya hizo una anterior incursión en el género musical en 1968 con *Finian's Rainbow*, sin alcanzar el éxito a pesar de tener un reparto encabezado por el maestro del género Fred Astaire. Musicales como *Yentl* (Barbra Streisand, 1983) o *Victor Victoria* (Blake Edwards, 1982), al servicio de sendas divas de la canción -Barbra Streisand el primero, Julie Andrews el segundo- no contienen bailes de relevancia, aunque ambos abordan la temática de la identidad sexual.

En los años noventa, a parte de algunos films sin demasiada trascendencia como *Evita* (Alan Parker, 1996)- esta vez al servicio de otra diva de la canción, Madonna-, o *Everyone Says I Love You* (*Todos dicen I Love You*, Woody Allen, 1996), destacan en especial las producciones de Disney. Tras el éxito obtenido por *The Little Mermaid* (*La Sirenita*, 1989), hay una avalancha de películas musicales de animación en las que en ocasiones se incluyen bailes de pareja que no trataremos aquí por su específica naturaleza, aunque es interesante señalar cómo crean un pequeño corpus de relatos en los que perviven las tramas simbólicas del cuento maravilloso donde la diferencia sexual es abordada de manera notoria. Tal es el caso de: *Beauty and the Beast* (*La Bella y la Bestia*, 1991), *Aladdin* (*Aladino*, 1992), *Pocahontas* (1992), *The Hunchback of Notre Dame* (*El Jorobado de Notre Dame*, 1996), y *Anastasia* (1997) entre otras. Tras ocho décadas de cine musical y una continua adaptación, no sólo técnica y estética sino también argumental, a los tiempos, el final feliz que caracterizaba a los primeros musicales sonoros parece sólo sostenible en las películas destinadas al público infantil – a un público *ingenuo*-, y a un público adolescente fan de estrellas de la música popular

como Chayanne y Vanesa Williams que forman pareja de baile en *Dance with me (Baila Conmigo*. Randa Haine, 1998).

A pesar del desgaste del género y de sus plantemientos estructurales, en los últimos films musicales que han alcanzado cierto grado de popularidad, el romance y el éxito se siguen celebrando. En el drama de inspiración romántica decimonónica *Moulin Rouge!* (Baz Luhrmann, 2001) acaba triunfando el amor, pero de una manera trágica, y en *Chicago* (Rob Marshall, 2003), las protagonistas alcanzan la ansiada fama, pero del amor nada se sabe.

La puesta en escena de la desilusión y de la imposibilidad del amor que caracteriza la mayoría de las tramas de los últimos musicales de Hollywood constata la predominancia de lo que González Requena denomina *orden de representación postclásico*, donde la deconstrucción del relato tiene su traducción en argumentos donde la relación sexual, que se torna a menudo en impostura, no tiene cabida. Así, el devenir del musical de Hollywood converge con las corrientes desmitificadoras de Occidente, donde la progresiva desritualización de las relaciones sexuales se manifiesta también, inevitablemente, en el campo de la representación cinematográfica.

4.7.1. Algunas películas musicales de las últimas tres décadas

1981, *Pennies from Heaven* (*Dinero Caído del Cielo*, Herbert Ross. MGM)³¹⁰

Pareja de baile: Steve Martin y Bernadette Peters.

Tras realizar dos *biopics* inspirados en la vida de la estrella de Broadway Fanny Brice - *Funny Girl* (1968) y *Funny Lady* (1975)-, Herbert Ross vuelve en 1981 al género musical con *Pennies from Heaven*, un gris melodrama que pocos años después inspiraría a Woody Allen para crear el relato *The Purple Rose of Cairo* (*La Rosa Púrpura del Cairo*, 1985). La banda sonora de *Pennies from Heaven*³¹¹ se compone de grabaciones antiguas de las canciones que gozaron de popularidad durante la Gran Depresión de los Estados Unidos, dando título al film una de ellas. Asimismo, los números de baile están inspirados en las coreografías de los musicales clásicos. Estos referentes del pasado contribuyen a crear una atmósfera nostálgica que conecta estilísticamente con el carácter de la pareja protagonista. Ambos en principio se dedican a profesiones que les aportan ilusión: él es un vendedor de canciones, al estilo del *Tin Pan Alley*³¹², con el proyecto de ampliar su negocio, y ella es una tímida pero imaginativa maestra de escuela. Pero las circunstancias de su romance les van a conducir, no por el camino de deseo y superación que plantean los musicales de los años treinta a los que alude la película, sino por el camino de la frustración incontestable y de la aniquilación. Jean Feuer califica este film como un claro ejemplo de *musical deconstructivo*, por lo que, a pesar de su escaso éxito de público, creemos que es una pieza clave para abordar el orden de representación postclásico³¹³.

³¹⁰ Música y letras: temas clásicos de Cole Porter, Irving Berlin, Lew Brown, etc.; coreografía: Danny Daniels. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 272.

³¹¹ En 1936 otro musical con números cantados, y dirigido por Norman Z. McLeod, llevó el mismo título. Sus intérpretes fueron Bing Crosby y Madge Evans y su tono fue de comedia romántica.

³¹² Desde finales del siglo XIX, la calle 28 de Nueva York fue conocida con el sobrenombre de Tin Pan Alley (Callejón de la Sartén de Hojalata), inspirado según se cree por el ruido de los pianos aporreados de en las editoriales que inundaban la calle, y que poseían cubículos ocupados por pianistas o song-pluggers (promotores de canciones) que tocaban las canciones de la editorial a petición de los clientes; para las editoriales, el principal objetivo era conseguir publicidad para la venta de partituras a espectáculos locales, a orquestas de baile y sobre todo a particulares. A principios del siglo XX la principal forma de disfrutar de música en el hogar era mediante el piano. Sánchez, Leo. *Lumas de papel y polvo de estrellas. Compositores y letristas en la edad de oro del musical*. Lleida: Editorial Milenio, 2005. p. 13.

³¹³ Feuer dedica a *Pennies from Heaven* un somero análisis en: Feuer, Jane: *El musical de Hollywood*. op. cit. pp. 150-154.

En la trama de *Pennies from Heaven*, la única válvula de escape que se presenta ante la depresión económica y emocional de la pareja protagonista es la música y las películas de Hollywood de las que son espectadores. La secuencia que nos interesa particularmente es aquella en la que la pareja acude a un cine de barrio a ver *Follow the Fleet* (*Sigamos la Flota*. Mark Sandrich, 1936), cuyo estreno es coetáneo a la época en la que se desarrolla la trama de *Pennies From Heaven*. Mientras están viendo la película en cuestión se nos ofrece un plano de sus rostros soñadores contemplando el número musical *Let's Face the Music and Dance*. Hombre y mujer, fascinados ante lo que ven, imaginan ser ellos mismos los intérpretes; así, se despliega una escena fantaseada en la que ambos figuran sobre el proscenio de la sala bailando en paralelo a Astaire y Rogers, ataviados como ellos y articulando los mismos movimientos (f.283).



f. 283

Con esta alusión al *musical clásico* dentro de un *musical postclásico* se pone en escena la existencia de un anhelo, un deseo sólo alcanzable en un terreno imaginario dominado por la tristeza que aflora ante la idea de un paraíso perdido sustituido por la desolación. El clímax de este anhelo lo localizamos en el momento en que los protagonistas se nos presentan dentro de la película (f.284), ocupando ellos el lugar de la pareja de baile más famosa del Hollywood de los años treinta, y bailando, no cualquier tema musical, sino aquel que, de la serie de comedias románticas musicales protagonizadas por Astaire y Rogers, abordó de manera más explícita la desesperación de la época componiendo un escenario de deseo para dos suicidas, un escenario en el que finalmente era posible, en *Follow the Fleet*, enfrentarse a la desesperación y superarla con determinación, cantando y bailando la bella melodía de *Let's Face the Music and Dance* (f.25).



f.284 *Pennies From Heaven*



(f.25) *Follow the Fleet*

Pero el enfrentamiento y superación de la desesperación no tiene cabida en *Pennies From Heaven*, película que, además de contextualizarse en la época de la Gran Depresión, habla explícitamente de la desesperanza y en la que todos los personajes tienden a mentir y fallar, abocados a la fatalidad; el anhelo por alcanzar la felicidad se presenta como meramente imaginario, y la madurez necesaria para alcanzar un deseo es parapetada por la frustración.

El trágico final en el que el protagonista acaba siendo injustamente ahorcado acusado por el asesinato de una chica ciega, y en el que la protagonista acaba dedicándose a la prostitución como solución a un estado de pobreza y soledad, certifica, como ya lo hiciera doce años antes *They Shoot Horses, Don't They* (Danzad, Danzad, Malditos. Sydney Pollack, 1969), la imposibilidad de conducir la pulsión hacia un fin productivo, argumento característico del cine posclásico.

Este musical de 1981 nos parece un acabado ejemplo de la deconstrucción del género musical clásico, reconvertido aquí en un *thriller* melancólico y trágico hasta el extremo, que no lleva a los personajes a crear un espacio de realidad habitable sino todo lo contrario: hombre y mujer se ven abocados a la tragedia, presintiendo de continuo la desgracia como algo que ha de gobernar sus vidas, y sufriendo las desavenencias como obstáculos insoslayables que les impiden avanzar y les conducen a la resignación y al fracaso.

1987, *Dirty Dancing* (Emile Ardolino. Vestron)³¹⁴

Pareja de baile: Patrick Swayze y Jennifer Grey.

Jane Feuer señala a la película *Dirty Dancing* como *el mejor ejemplo* de lo que denomina *tendencias “reconstructivas” de los musicales para adolescentes*³¹⁵, algo notorio en tanto que en la trama de esta película existe una clara articulación de cómo la experiencia sexual adquiere sentido en paralelo al aprendizaje del baile en pareja; a lo largo del relato, el hombre y la mujer protagonistas adquieren la armonía necesaria para formar pareja según adquieren la destreza necesaria para salir a escena a bailar juntos.

En este musical moderno para adolescentes se muestran explícitamente los prolegómenos del acto sexual real (f.285), prolegómenos que se presentan bailando, con la misma pasión con la que se escenifica el baile que la pareja llevará finalmente al escenario (f.286) y cuya preparación es el eje del relato.



f.285



f. 286

Tanto en privado como sobre el escenario la mujer se entrega a los brazos del hombre, aunque como vemos en el número final, *The Time of My Live* (f.286), el clímax se alcanza no con una *caída sostenida*, sino con un *porté* en el que se consigue alcanzar la postura que supone el gran reto de la pareja a lo largo de los ensayos previos a la actuación estelar: que la mujer tenga confianza en que va a ser sujeta firmemente por el hombre al dar *el salto*. Así, aun tratándose de un ensalzamiento de la mujer por parte del hombre como ocurría en los bailes de pareja de orden manierista, aquí hay *un salto* que connota el riesgo asumido por ambos y una entrega de mayor calado que en las numerosas posturas de elevación-adoración que aparecen en escena en los musicales característicos de los años cincuenta.

³¹⁴ Música: varios temas populares de *rock* y *pop* de la segunda mitad del siglo XX; coreografía: Kenneth Ortega. Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 280.

³¹⁵ Feuer, Jane: *El musical de Hollywood*. op.cit. p. 151.

1997, *Everyone Says I Love You* (*Todos Dicen I Love You*, Woody Allen. Miramax)³¹⁶.

Pareja de baile: Woody Allen y Goldie Hawn.

Woody Allen, admirador de la música autóctona norteamericana presente en la inmensa mayoría de sus películas, realiza un film musical en el que incluye varias canciones habituales en el repertorio del musical hollywoodense. Con un tono predominantemente paródico, aborda los problemas de una familia burguesa en la que los padres están separados y los hijos buscan pareja. Reclama nuestra atención la secuencia final, en la que el matrimonio roto rememora melancólicamente los buenos tiempos de su relación. En el desarrollo de la conversación que mantienen a orillas del Sena, lugar prototípicamente romántico, la mujer comienza a cantar una melodía significativa para la pareja, *I'm Through With Love*, y de manera inesperada comienzan a bailar (f.287). Vemos entonces cómo, en el desarrollo del baile, la mujer, impulsada levemente por el hombre, comienza a desplazarse por el aire (f.288). Aquello que se presenta como un momento emocionante para la pareja, deriva en un extraño y artificioso número de baile que, aunque podría interpretarse como una manera imaginativa de poner en escena la sublimación del amor que a pesar de todo se profesan los que antes fueron matrimonio, según nuestro punto de vista, y atendiendo a la desconcertante sensación que causa la irrupción de esos sobrenaturales desplazamientos aéreos de la mujer mientras el hombre la observa, evidencia la falta de credibilidad del cineasta hacia lo que está planteando cuando da la oportunidad a sus personajes de reconstruir simbólicamente su relación a través de un baile de pareja. Por ello creemos que este film musical en que el cineasta se ocupa de la problemática amorosa está enmarcado en el modo de representación manierista, donde, como venimos argumentando, la experiencia sexual se presenta de manera artificiosa, evidenciando cierto vacío simbólico en su núcleo.



f.287



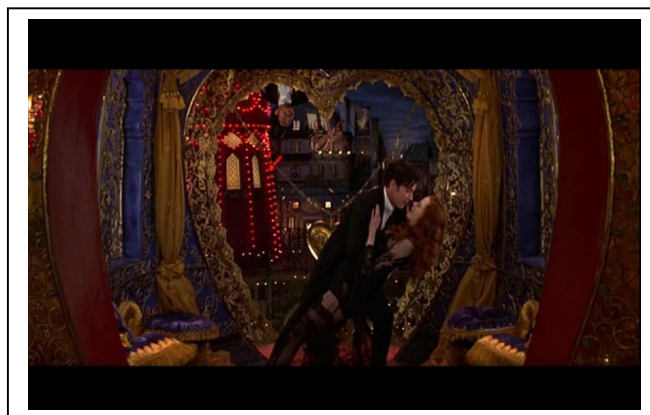
f.288

³¹⁶ Música: Dick Hyman y standards americanos.

2001, *Moulin Rouge!* (Baz Luhrmann. 20th Century Fox)³¹⁷.

Pareja protagonista: Ewan McGregor y Nicole Kidman.

Baz Luhrmann destaca por ser un cineasta ortodoxamente romántico, como bien ponen de manifiesto sus dos grandes éxitos hasta la fecha: la adaptación que hizo en 1996 del clásico de Shakespeare *Romeo and Juliet* y el musical *Moulin Rouge!* En ambos relatos la pareja protagonista se profesa un amor incondicional abocado a un final trágico. *Moulin Rouge!* pone en escena de manera abigarrada y espectacular varios números musicales que, al estilo del Hollywood clásico, componen un *collage* de canciones populares de las últimas décadas del siglo XX³¹⁸, contando así con la complicidad de cierta generación de espectadores que van reconociendo los temas a lo largo de la banda sonora.

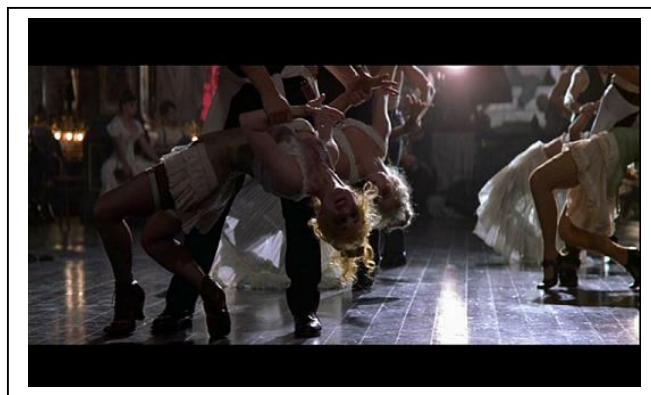


f.289

El número *Your Song* incluye un breve baile que podría tener la categoría de primer baile de acercamiento de la pareja protagonista, pero en él sólo se llega a esbozar un *cambré* femenino (f.289). La suavidad de *Your Song* contrasta con la fuerza del tango *Roxanne* (f.290), bailado no por la pareja protagonista, sino por un coro de parejas secundarias que representan con gran energía y erotismo el desgarró sentimental que sufre el protagonista enamorado atormentado por los celos y la desconfianza hacia la mujer que ama cuando ésta acude a una cita con otro hombre que también la corteja, y que le ofrece ayuda para financiar el espectáculo que está en preparación -estamos ante un musical *backstage*-.

³¹⁷ Música: Craig Armstrong, Mario De Vries y Steve Hitchcock; coreografía: John O'Connell.

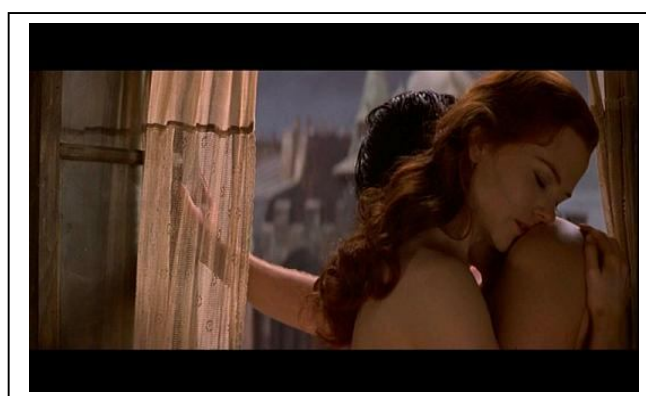
³¹⁸ Esta fórmula no es novedosa. Ya los primeros musicales cinematográficos compusieron sus bandas sonoras con temas que Broadway y el *Tin Pan Alley* ya habían popularizado; la historia del cine musical de las primeras décadas es a menudo una cita continua a temas conocidos, buscando, con la repetición, la complicidad del público.



f.290

El enérgico baile de pareja que vemos en el tango *Roxanne* no está destinado a conducir en escena el sentimiento amoroso de la entrega mutua, sino la violenta energía que acompaña a la pulsión sexual. En este caso, la coreografía del tango aglutina las connotaciones más primitivas de esta danza suburbial³¹⁹ con la letra de la canción de *The Police* que habla del deseo de un hombre hacia una prostituta. De nuevo aparece como argumento el temor a la promiscuidad de la mujer, a su corruptibilidad, y en este caso, en la resolución del relato, a un desgaste del objeto de deseo —el cuerpo femenino—, que fruto de una enfermedad acaba inerte en brazos del amante al más puro estilo decimonónico³²⁰.

Si bien la relación sexual de la pareja de amantes no aparece simbolizada en un baile abrazado entre ellos, no se omite: como ya ocurriera en *West Side Story*, hombre y mujer se nos muestran en la intimidad antes de la resolución de la tragedia (f.291).



f.291

³¹⁹ Como bien explica Javier Barreiro (1985), el tango comenzó siendo un baile ejecutado en tabernas porteñas por hombres y mujeres desarraigados, *avezados al alcohol, el cuchillo, el lupanar y la farra entreverada de miseria...*Cf.: *El Tango*. Ediciones Júcar. Colec. Los Juglares, nº 64. Madrid (1989). p.12

³²⁰ Entre los referentes que conforman esta película de amor del siglo XXI se localiza la ópera *La Bohème* de Puccini, y su inspiración en la obra romántica de Alejandro Dumas hijo *La Dama de las Camelias*.

2003, *Chicago* (*Chicago*, Rob Marshall. Miramax)³²¹

Protagonistas / pareja de baile: Renée Zellweger y Catherine Zeta-Jones.

En 1975 Bob Fosse dirigió *Chicago* para los escenarios de Broadway, obra de la que también es coautor y coreógrafo. Fue creada como una revista de vodevil y gozó de enorme éxito. Casi veinte años después de su estreno teatral es llevada al cine por Rob Marshall. En *Chicago* el protagonismo absoluto recae en la mujer, un protagonismo compartido por dos personajes femeninos cuya relación comienza cuando una de ellas, Roxie (f.293), queda fascinada ante la actuación de Velma e imagina poder ocupar su lugar (f.292-f.297).



f.292



f.293



f.294



f.295



f.296



f.297

³²¹ Música: John Kander y Danny Elfman; coreografía: Rob Marshall.

Así pues, la película arranca con un rapto amoroso puramente narcisista en el que una mujer se enamora de esa que ella quisiera ser. En el eje imaginario que se dibuja a través del punto de vista de Roxie observando a Velma y alucinando la suplantación, está ya fotografiado un delirio de aniquilación, pues el tránsito del plano corto de Velma hacia el plano corto de Roxie triunfando sobre el escenario es literalmente un negativo de la imagen (f.294). Y es que la aniquilación es el *modus operandi* de las mujeres de este film, pues tanto Velma como Roxie cometen sendos asesinatos que las llevan a la cárcel donde establecen una relación de amor-odio que acaba por unir las en el terreno artístico, liberadas de sus condenas gracias a diversos trapicheos de la abogacía, y al poder mediático de la prensa. Así, si bien los crímenes de estas mujeres quedan absueltos por la justicia por medio de sucesivas mascaradas, los hombres comparecen sólo como causantes de la violencia *justificada* de ellas o como burladores de la ley. En paralelo a esta falta de Ley no hay lugar para el romance entre hombre y mujer, ni posibilidad de que la diferencia sexual se enfrente. *Nowadays*³²² -el número final de *Chicago*- nos muestra a Roxie y a Velma como pareja artística (f.298), portando sombreros (f.299) y metralletas (f.300-f.301) como complementos que las colocan en una disposición de estrellas rutilantes a las que parece que no les hace falta nada más.



f.298



f.299



f.300



f.301

³²² Número al que ya aludíamos en el breve análisis de *Gentleman Prefer Blondes* (1953).

Creemos oportuno reparar en cómo el hombre aparece representado en algunos números musicales de *Chicago*. Richard Gere, protagonista del número *All I care about is love*, culmina su actuación en calzoncillos primero y después despojado de ellos, aunque oculto tras el coro de bailarinas que le acompañan (f.302-f.303). Ya en 1981, en *Pennies From Heaven*, encontramos un número protagonizado por Christopher Walken en el que el personaje acaba de similar forma (f.304). Creemos que resulta significativa la manera en cómo comparece el hombre en el cine musical posclásico, confrontándolo con su aspecto en musicales de otros órdenes de representación. El hecho de que no sólo desaparezca el elegante chaqué característico del atuendo de Astaire, sino que también lo haga todo tipo de prenda capaz de aportar cierta clase a esa figura masculina que sale a escena y que termina desprovista de un atuendo *digno* en su número estelar, aporta unas connotaciones paródicas e irrisorias a esa figura masculina que dialectiza en la trama con la figura femenina; la imagen del hombre acaba resultando despreciable frente a la de la mujer, presentada como una brillante diosa.



f.302



f.303



f.304 (*Pennies from Heaven*)

Con *Chicago*, adaptación cinematográfica tardía de la obra teatral de Fosse, se cierra un capítulo específico del género musical visto por este autor posclásico. La razón fundamental que según nuestro punto de vista permite enmarcar sus films en este orden de representación, es el hecho de que en sus tramas no hay experiencia sexual posible, y a mujer y hombre sólo les queda la burla o la aniquilación como formas de gozar. Como argumentábamos en la exposición de los principios teóricos de esta investigación, la pulsión apunta al goce, y gozar es lo que persigue el sujeto, haya o no haya ley simbólica que gestione el torrente de energía que moviliza a ese sujeto.

5. Análisis de un musical clásico: *Top Hat*

5.1. Introducción. El *misterio* del musical clásico

Los desconcertantes planteamientos narrativos del cine musical postclásico, e incluso los artificiosos y a menudo melancólicos del cine manierista, podrían resultar más asequibles, más *creíbles*, que las tramas del musical clásico, tramas donde aparentemente todo es sencillo y donde finalmente es posible representar una experiencia sexual sublime.

La manera en que el musical clásico de Hollywood pone en escena la diléctica sexual es el objeto de estudio de la segunda parte analítica de nuestra investigación. Tras haber reparado ya en los bailes de pareja de algunas películas protagonizadas por Fred Astaire y Ginger Rogers -*The Gay Divorcee*, *Follow the Fleet*, *Shall We Dance* y *Carefree*³²³-, haremos ahora un análisis detenido del relato más sobresaliente de esta serie: *Top Hat*. A través de su lectura trataremos de reescribir el entramado capaz de componer un relato en el que, sin obviar el conflicto real hombre/mujer, se representa la posibilidad de que haya relación sexual. Abordaremos el análisis detenido del musical *Top Hat* para localizar en él la importancia de los números de baile en la construcción de la diferencia sexual y desvelar los elementos con los que se trama una relación sexual presentada como experiencia de sentido-significado para el sujeto espectador.

Para elaborar un discurso sobre la experiencia estética que tiene lugar frente a *Top Hat*, recurrimos a la metodología de análisis expuesta en el capítulo 2 de este trabajo, una metodología que posibilita acceder a la experiencia del sujeto, y de la que recordamos su *axioma nuclear*: (...) *empezar por lo que realmente importa, el punto de ignición, ese lugar del texto que quema al sujeto que lee*³²⁴.

(...), *identificar la inscripción de ese desgarró en el tejido del discurso*³²⁵.

Así pues, este análisis comienza situándose en el *punto de ignición* del texto a partir del cual se despliega el interrogante sobre lo que se juega en el objeto de estudio, pues todo en este relato apunta hacia la figura de baile que hemos llamado *caída sostenida*: esa postura del baile de pareja en la que se consigue poner en escena con cierto rigor las posturas psíquicas masculina y femenina en el encuentro sexual.

³²³ Rick Altman incluye a estas películas, y también a *Top Hat*, en el grupo denominado *The Fairy Tale Musical*. Cf.: *The American Film Musical* (1987). Op.cit. p. 371.

³²⁴ González Requena, Jesús: *El análisis cinematográfico* (1995). op.cit. p. 37.

5.2. Representación de la relación sexual en *Top Hat*

En *Cheek to Cheek*, el baile central de *Top Hat*, localizamos el momento nuclear de la aventura en la que se implica la pareja protagonista, aventura vertebrada en torno a la posibilidad de relación sexual, donde el hombre y la mujer han de tomar *posiciones*. Unas posiciones diametralmente opuestas pero finalmente complementarias pues una caída se sostiene, y la entrega de hombre y mujer se simboliza, pudiendo ser representada así:



El punto de ignición de *Top Hat*, por tanto, se fija en ese momento preciso en el que se pone en escena la figura a la que llamamos *caída sostenida*, un instante en el que el movimiento de los cuerpos y la música se detienen; la quietud y el silencio dan transcendencia a lo que aquí se pone en escena: por un lado, la entrega total del cuerpo femenino en ese *cambré* radical, un desvanecimiento total en tanto que ese cuerpo ocupa, en perspectiva, la superficie que corresponde a la pista de baile; por otro lado, la sujeción que ejerce el hombre del cuerpo de la mujer, de la mujer a la que ama aun viendo cómo la faz de su belleza queda oculta, aun viendo cómo el objeto de amor que ha movilizado su deseo se desvanece. Estamos pues ante la representación estilizada de una relación sexual, no mostrada explícitamente, pero inscrita radicalmente.

³²⁵ González Requena, Jesús: *El análisis cinematográfico* (1995). op.cit. p. 40.

La posibilidad de relación sexual, la coordinación de la pareja, la convergencia de las posturas, no sólo físicas, sino también psíquicas, masculina y femenina en el encuentro sexual es lo que se representa en este cuerpo a cuerpo, constituyendo una *postura nuclear* de los bailes románticos que, en los musicales clásicos de Hollywood, se integran como pieza clave, como clímax de la representación del romance relatado, aunque en ninguna otra película de una forma tan contundente como en este film de Mark Sandrich³²⁶.

Top Hat es una obra ejemplar del cine clásico musical, y por ende, del orden de representación clásico. Y lo es por *la fuerza, la magnitud y la pregnancia*³²⁷ con la que está articulado el relato que se nos ofrece, y por esa densidad que alcanza en ciertos momentos la simbolización del encuentro sexual. Este relato clásico, lejos de obviar la sexualidad, lejos de ocluirlo, le concede el máximo protagonismo; en el desarrollo del análisis veremos de qué manera.

³²⁶ En nuestro trabajo no repararemos en la autoría de *Top Hat*. Mark Sandrich (1900-1945), su director, merecería un estudio específico por ser el artífice de los musicales más exitosos de la factoría RKO. Nos ceñiremos al texto, valorando intrínsecamente la habilidad *artesana* de quien lo orquesta, pero centrando nuestra atención en los elementos que articulan el tema de esta tesis.

³²⁷ González Requena aboga por el análisis de las obras mayores, diciendo que *si las obras “medias” poseen cierta valía, se debe a lo que en ellas late, más encubiertamente, más pobremente articulado (que en las obras mayores); algo de esa verdad que ha dado sentido, y sigue dándolo, al propio Sistema de Representación*. González Requena, Jesús: *El análisis cinematográfico* (1995). op.cit. p. 36.

5.3. Análisis textual de *Top Hat* (Mark Sandrich, 1935)³²⁸

5.3.1. Sobre la metodología de análisis de los números musicales de *Top Hat*

A lo largo del análisis por *lexias*³²⁹, por *anécdotas narrativas*³³⁰ de la película *Top Hat*, vamos a ver hasta qué punto el devenir de los números musicales condensa el devenir del relato y de la relación entre el hombre y la mujer protagonistas. El objetivo de este análisis es desvelar cómo en *Top Hat* se construye la diferencia sexual, diferencia determinante que, como veremos, se localiza como el eje semántico principal de este relato. Prestaremos especial atención a los números musicales en cuya descripción tendremos en cuenta los siguientes parámetros:

- Título del número y letra de la canción, en el caso de que la haya.
- Duración y minutaje respecto a la totalidad del relato.
- Vestuario: a través del atuendo de cada personaje veremos cuál es su posición en la dialéctica de lo masculino y lo femenino.
- Escenografía: apuntaremos cómo el espacio y la decoración que rodean a los personajes afectan a sus movimientos y miradas, así como la interacción de los personajes con los objetos en escena.
- Coreografía: Observaremos su evolución en solitario, en grupo o en pareja, anotando en ésta última las simetrías, los acercamientos y distanciamientos, los *portes* y los finales, poniendo especial atención a esa postura nuclear a la que hemos llamado *caída sostenida*, articulada en el clímax del baile romántico.
- Encuadre: en ciertas ocasiones anotaremos su ligazón con la coreografía y la música.
- Nexo narrativo: veremos cómo cada número musical, en tanto integrado en el eje narrativo, aporta sentido a la trama.

³²⁸ Incluimos como anexo la ficha técnica y artística de *Top Hat*. El material gráfico que manejamos son imágenes capturadas digitalmente de la versión en DVD de *Top Hat* editada por Manga Films en España en el año 2000. La numeración de las imágenes corresponde a su orden de aparición en la película. Cuando se precise recurrir a alguna imagen cronológicamente anterior o posterior a las sincrónicas al momento de la trama analizado, la imagen aludida aparecerá numerada en el orden que le corresponde de la trama y entre paréntesis.

³²⁹ Término utilizado por Barthes para su análisis de *Sarrazine*: Barthes, Roland (1970). *S/Z*. Siglo XXI de España Editores. Madrid (1980). p. 10.

³³⁰ Término utilizado por González Requena en su análisis de *El Manantial*. Cf.: *El análisis cinematográfico*. Op.cit.

5.3.2. Síntesis de la trama de *Top Hat*³³¹

El famoso bailarín norteamericano Jerry Travers va a estrenar un espectáculo producido por su amigo Horace Hardwick en Londres³³². Allí se enamora de inmediato de Dale Tremont, modelo del diseñador Alberto Beddini. Ella también se enamora de Jerry, pero un mal entendido le hace pensar que éste es Horace, el marido de su mejor amiga, Madge. El enredo se complica en Venecia, donde finalmente todos los personajes se reúnen para resolver el conflicto de identidades y deseos culminando en un final feliz marcado por la unión de la pareja protagonista.

La trama de *Top Hat* se desarrolla a lo largo de tres días (que parecen ser viernes, sábado y domingo) concentrados en una hora y treinta y cinco minutos de narración. Estamos ante una comedia musical, romántica, de enredo, cuya trama se teje en torno a las dificultades que se interponen en el encuentro de hombre y mujer, configurándose una estructura similar a la de los cuentos maravillosos, en los que, tras la superación de sucesivos obstáculos, el amor triunfa³³³. A lo largo del análisis introduciremos algunas de las categorías que diferenció Vladimir Propp en su morfología del cuento³³⁴.

³³¹ *Top Hat* es una de las diez películas que hicieron juntos Fred Astaire (1899-1987) y Ginger Rogers (1911-1995). Incluimos la enumeración de todos los títulos como anexo.

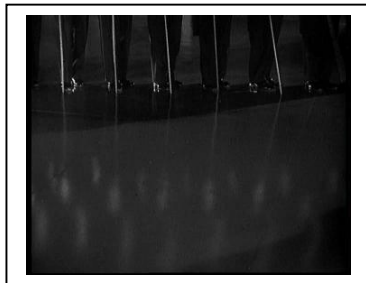
³³² En numerosas ocasiones, como ocurre con la trama de *Top Hat* que transcurre entre Londres y Venecia, la trama de los musicales se desarrolla en Europa (por poner algunos ejemplos: *Royal Wedding* en Londres, *Brigadoon* en Irlanda, *Funny Face*, *An American in Paris*, *Moulin Rouge*, en París). ¿Cómo interpretar esto? Europa para EEUU está en el plano de la idealización: entraría a formar parte de la puesta en escena entonces cierta fascinación por el origen, que en unos casos se vestirá de sofisticación - como en el caso de los musicales clásicos y el que en este análisis nos ocupa- y en otros de melancolía - como en el caso de ciertos musicales manieristas-.

³³³ Rick Altman hace una clasificación de los musicales hollywoodenses en tres categorías: *The Fairy Tale Musical*, *The Show Musical* y *The Folk Musical*, incluyendo a *Top Hat* en la primera. Altman, Rick (1987): *The American Film Musical*. Op.cit. p. 374.

³³⁴ Propp, Vladimir (1928): *Morfología del cuento*. Op.cit.

5.3.3. Presentación del relato

[Títulos de crédito (0:00:00 - 0:01:30)]



F.1



F.2



F.3



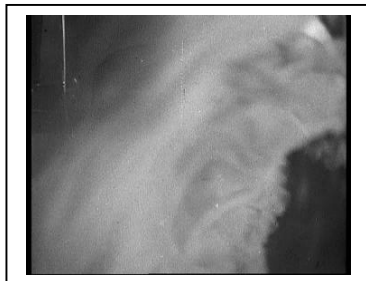
F.4



F.5



F.6



F.7



F.8



F.9



F.10

En la primera imagen que nos ofrece *Top Hat* (F.1) vemos unas figuras que identificamos como masculinas y que, colocadas en línea, permanecen estáticas. Pronto dos nuevas figuras, esta vez en movimiento y ocupando progresivamente un lugar más cercano a cámara, establecen la diferencia sexual, pues ahora se trata de un hombre y una mujer (F.3) que, tras presentarse *sostenidos* sobre los nombres de sendos intérpretes, comienzan a bailar (F.4). La superficie refractante sobre la que reposan las figuras en línea del mismo sexo queda oculta tras los giros de baile de la pareja acercándose a cámara (F.5-F.6).

Aun sin ver los rostros de aquellos que bailan sabemos de ellos a través de su vestuario. Una falda larga, blanca, y de vuelo, llegará a ocupar todo el plano en un momento determinado (F.7) para dar paso a través de un fundido encadenado (F.8) a un elemento característico del atuendo masculino, y que da título a la película: un sombrero de copa³³⁵ (F.9). Sombrero y falda se perfilan entonces como elementos metonímicos, descriptores de cada sexo.

Hombre / Mujer

Sombrero / Falda

La imagen del sombrero de copa va a ser la superficie sobre la que se expongan los títulos de crédito (F.10). Los nombres de los intérpretes protagonistas ya los vimos posados de manera icónica bajo hombre y mujer (F.3); ahora sobre el sombrero aparece también icónicamente, y en primer lugar, el título del film en grandes letras con una tipografía *art déco*, estilo característico de la dirección artística de los musicales de la RKO cuya sofisticación marcará toda la representación.

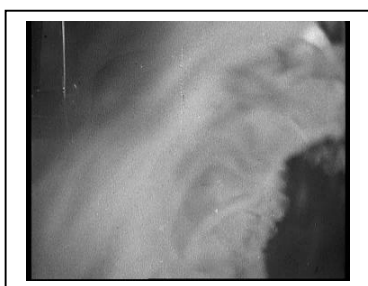
Durante los títulos de crédito se pone ya en escena un elemento que, como la pareja de conceptos masculino/femenino, será fundamental en el relato: el baile (F.4-F.7), que desde el primer momento sirve para dar paso de un estadio a otro, de una escena a otra, configurándose, por tanto, como motor de la acción al transformar el estatismo en movimiento.

³³⁵ *El sombrero de copa (también llamado chistera) es una prenda de uso exclusivamente masculino, protocolariamente obligatorio cuando se viste chaqué, pero también habitual en el uniforme de ciertas profesiones, como la de cochero. El exterior del sombrero de copa suele ser mate -de fieltro o castor- o brillante -de seda negra. Bandrés Oto, Maribel. El vestido y la moda. Barcelona: Larousse Editorial, 1998. p. 330*

Pero en este primer segmento del film no sólo cobran protagonismo ciertos elementos visuales sino también sonoros. Inicialmente escuchamos el tema musical que da título al film, *Top Hat*, que progresa armónicamente hacia al tema romántico *Cheek to Cheek* cuando hombre y mujer inician el baile. El baile de pareja al ritmo de esta melodía ya nos anuncia aquello de lo que seremos espectadores: un romance, articulación clave de la dialéctica hombre/mujer.

En la sucesión de los títulos sobre el sombrero de copa, la banda sonora hace un recorrido encadenado por los temas musicales que se irán escuchando a lo largo del film, para acabar de nuevo en el tema *Top Hat* a la vez que se abre el plano que da paso a la primera secuencia. Este recorrido por la música, elemento fundamental del relato que aguarda, prepara al espectador emocionalmente estableciendo los compases armónicos que guiarán la trama.

En el tránsito desde los títulos a la primera secuencia comprobamos que el sombrero que ha servido de marco para los títulos no está aislado ni estático, sino colocado en un sitio preciso: sobre la cabeza de un hombre (F.11); un hombre que conversa con otros hombres, también ataviados con sombreros de copa. Cabe reparar en el hecho de que el sombrero elegido como elemento de tránsito es el más brillante de todos los sombreros que portan los hombres en grupo que vemos en el plano general corto (F.12) con el que se inicia la primera secuencia.



F.7



F.11



F.12

Si hemos aislado *falda* y *sombrero* como elementos metonímicos referenciales de la dialéctica entre lo masculino y lo femenino, cabe matizar una diferencia fundamental entre ambos elementos: mientras que la falda señala el secreto de lo que hay debajo de ella, un hueco, algo borroso (F.7), el sombrero acaba mostrando la presencia de lo que hay debajo de él, una figura, algo concreto (F.11).

5.3.4. En el club londinense

[Secuencia 1: 0:01:30 – 0:04:57]



F.13



F.14



F.15



F.16

Los hombres ataviados con sombreros de copa se adentran en un club cuyo nombre parece hacer honor a William Thackeray (F.13), un escritor británico que trabajó en EE.UU. hasta su muerte en 1863; Thackeray cultivaba un estilo humorístico, dato que para los espectadores más avezados en literatura anglosajona ya anunciaría el carácter cómico de la historia que ha comenzado. Con un fundido encadenado se encuadra otro rótulo que requiere silencio (F.14), un requerimiento, una ley, cuyo incumplimiento se supone sancionable.

Ya en el interior localizamos a Jerry Travers (F.15) en actitud de espera, sentado entre los silenciosos socios del club sin conseguir mantener el silencio requerido cuando manipula el periódico que tiene entre las manos.

Llega Horace Hardwick, a quien Jerry espera, y quien se disculpa por haberse retrasado (F.16), lo cual indica su preocupación por el paso del tiempo³³⁶, y la informalidad que supone para él retrasarse. La actitud de Jerry durante la espera ha sido también la de disculparse a través de sus gestos, por ese ruido que causa involuntariamente, pero que poco después hará con intención, pues antes de abandonar la sala con Horace, se despide de los silenciosos socios con un sonoro zapateado de claqué (F.17), gesto sancionado ahora por Horace que muestra así ser alguien a quien le preocupa el desorden, el escándalo y aboga por la discreción (F.18).



F.17



F.18

En esta primera secuencia hemos conocido a los personajes masculinos protagonistas del relato, dos hombres que fallan pero se disculpan, aunque el fallo de Jerry, ser *ruidoso*, se manifieste ya no tanto como un fallo, sino como una cualidad propia de su condición (es bailarín, es inquieto) apreciada por Horace, productor de sus espectáculos, pero también reprobada por éste. Horace, miembro del club Tackerey, es capaz de guardar silencio, capaz, a diferencia de Jerry, de ser discreto.

Localizamos dos nuevas parejas de conceptos, en conflicto, que irán adquiriendo transcendencia en la evolución del relato:

Ruido / Silencio

Escándalo / Discreción

³³⁶ En el epígrafe 5.4.2. damos cuenta de la relación entre el personaje llamado *Horace* y la dimensión temporal. Por el momento, el hecho de que Horace llegue tarde nos da ya indicios de cierta incongruencia en su maneras de conducirse y a su vez del tono irónico que tiñe esta comedia.

5.3.5. En el hotel londinense

[Secuencia 2 (0:04:57 – 0:15:38)]

Jerry y Horace llegan a la habitación del hotel donde van a hospedarse. Allí está Bates, el mayordomo de Horace (F.19). En este escenario privado, donde se podría actuar con mayor libertad, un nuevo conflicto coercitivo, esta vez de índole doméstica, toma posiciones: Horace y su mayordomo mantienen una pequeña trifulca en torno a la pertinencia de vestir corbata o pajarita con el chaqué. Horace define el problema como *una cuestión de gustos*, y su gusto, su estilo en el vestir es cuestionado por el mayordomo. La preocupación que este asunto provoca en Horace le sitúa en una posición dependiente de la opinión de los otros, y a Bates como meticuloso y observador, pero también como ese *bufón de la corte* que establece la ambigüedad del personaje con mayor autoridad de la trama, en este caso Horace, y le desequilibra.



F.19



F.20

En principio, la trifulca de los estilos parece servir de excusa para plantear una nueva situación cómica, que se sumaría a la del silencio perturbado en el club, pero trasciende el hecho de que los protagonistas de esta escena sean tres hombres fundamentales en la trama: Jerry y aquellos que se configurarán como los dos auxiliares³³⁷ imprescindibles para que la tarea que le va a ser encomendada pueda cumplirse. Pero estando aún en una fase muy primaria de descripción de los personajes y sus formas de relación, simplemente convendría anotar que lo que en esta escena ocurre da muestras de la preocupación que tienen los hombres de este film por la apariencia, algo que se enmarca

³³⁷ La esfera de acción del auxiliar, actante fundamental en la estructura del relato según Propp, comprende *el desplazamiento del héroe en el espacio, el reparto de la fechoría o de la carencia, el auxilio durante la persecución, la realización de tareas difíciles, y la transfiguración del héroe*. Propp, Vladimir (1928): *Morfología del cuento*. Op.cit. pp. 105-106.

en el terreno de lo imaginario y señala cierto desacomodo, cierto *desorden en el campo de lo masculino* que se irá matizando a lo largo de la trama³³⁸.

No abandonaremos esta escena sin reparar en el elemento fundamental que da título al film, pues aquí, tanto Jerry como Horace lucen sendos sombreros de copa, entre los que se aprecia una diferencia de *estilos* que en cierto modo matiza una jerarquía entre ambos personajes que se certificará en la conversación que van a mantener a continuación. La textura brillante del sombrero de copa que luce Horace se contrapone a la textura mate del sombrero de Jerry. El elemento metonímico que hemos establecido como descriptor primero de lo masculino brilla aquí sobre Horace, y aún no sobre Jerry (F.20).

Centramos ahora nuestra atención en la conversación que inician Jerry y Horace. Horace anuncia a Jerry que han de viajar al Lido para reunirse allí con Madge, su mujer, sin ocultarle que ella está tramando un encuentro entre una amiga suya y él. *Ya sabes cómo son las esposas*, comenta Horace (F.21). Ante la negativa del interlocutor (F.22), Horace replica: *ya va siendo hora de que lo averigües* (F.23). El tema del matrimonio, pieza clave de la comedia clásica de enredo, toma posiciones. Aparece como algo aún pendiente para Jerry y aconsejado por Horace que se sitúa como cómplice de los planes de su mujer y como *destinador*³³⁹ de una tarea: la tarea del héroe³⁴⁰, del protagonista del relato. Jerry debe casarse para saber qué es eso que Horace sabe y él aún no.



F.21



F.22



F.23

³³⁸ En el epígrafe 5.4.1. indagamos en este aspecto: el desorden en el campo de lo masculino.

³³⁹ Entre el Destinator y el Destinatario del relato no hay, propiamente, relación contractual – comunicativa, en suma –, sino de otra índole y para la que corresponde más apropiadamente la expresión de relación de donación. Si el Destinator formula la tarea que el sujeto debe afrontar, si define sus pruebas calificantes y si, finalmente, sanciona su éxito, es porque encarna la ley simbólica que determina el sentido de la peripecia que el héroe debe afrontar. González Requena, Jesús (2006): *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood*. op. cit. p. 518.

³⁴⁰ La esfera de acción del héroe comprende: la partida con vistas a la búsqueda, la reacción frente a las exigencias del donante, el casamiento. Propp, Vladimir (1928): *Morfología del cuento*. Op.cit. p. 106.

Horace y Madge (sabedores de lo que es estar casado) se configuran como los *destinadores* del relato, con un rango superior al de Jerry³⁴¹ en lo que concierne a la experiencia y el saber sobre la relación de pareja y por tanto capaces de designar a Jerry como héroe, héroe en tanto capaz de *hacer frente* a la mujer que le aguarda y que podría convertirse en su esposa, pudiendo alcanzar así con ella ese saber del que él aún carece.

Pero la reacción inmediata de Jerry ante los planes de los Hardwick es un tajante desinterés que da paso al primer número musical de la película. En el desarrollo de éste, Jerry entona una oda a la soltería y a la libertad (*No String*) que culminará en un baile donde la inquietud y la energía pulsional del personaje vuelve a desatarse en escena, como a la salida del club, provocando un efecto insospechado para el soltero.

Acusamos como un dato notable de la puesta en escena ese lugar protagonista que ocupa el brillante sombrero de copa de Horace en los planos que le corresponden durante la conversación con Jerry (F.21, F.23), donde se pone de manifiesto el mayor grado de saber de su dueño en cuanto a la relación de pareja se refiere.

5.3.6. Primer número musical: “*No String*” (“*Sin ataduras*”)

[Duración: 3’ 43’’ (00:07:55 – 0:11:38)]

Letra (canta Jerry-Fred Astaire)

No strings and no connections

(*Sin ataduras, sin vínculos*)

No ties to my affections

(*sin lazos afectivos*)

I'm fancy free and free for anything fancy

(*estoy despreocupado y libre para el amor*)

No dates that can't be broken

(*sin citas que eludir*)

No words that can't be spoken

³⁴¹ El Destinator –poco importa que sea el manipulador encargado de transformar por su cuenta al Destinatario en un sujeto competente, o que sea el juez que establece el poder justo y el saber verdadero– ejerce un hacer factitivo que lo sitúa en una posición jerárquicamente superior con respecto al Destinatario. Greimas, A.J., Courtes, J: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid (1982). p. 278.

(o palabras que rehuir)
Especially when I am feeling romancy
(en especial cuando me siento romántico)
Like a robin upon a tree
(Como un pájaro en un árbol)
Like a sailor that goes to sea
(como un marino en la mar)
Like an unwritten melody
(como una melodía no escrita)
I'm free, that's me
(soy libre, así soy yo)
So, Bring on the big attraction
(por tanto, que empiece la fiesta)
My decks are cleared for action
(estoy listo para la acción)
I'm fancy free and free for anything fancy
(despreocupado y libre para el amor)



F.24



F.25



(F.36)

Jerry viste traje oscuro, camisa blanca, pajarita negra, flor en la solapa, pañuelo blanco en el bolsillo superior y brillantes zapatos de claqué. Luce un anillo en el dedo meñique de la mano derecha, y su pelo aparece en todo momento perfectamente peinado con fijador, a la manera de los gentlemen clásicos. A pesar de la estética descrita, el protagonista no da en ningún momento la sensación de ser una persona estirada ni encorsetada, sino todo lo contrario: transmite soltura y optimismo. Normalmente muestra un gesto de buen humor y socarronería. Su carácter desenfadado lo acentuarán a lo largo del relato gestos como fumar livianamente o llevar una mano en un bolsillo de vez en cuando. Rick Altman describe al personaje interpretado por Fred Astaire en *The*

Gay Divorcee (Sandrich, 1934), como un hombre *amable, con un talento que le hace diferente, pero al mismo tiempo satisfecho de sí mismo, frívolo, vanidoso, casi irrespetuoso*³⁴², descripción que podría generalizarse a todos los personajes que interpreta Astaire en los musicales de la RKO.

La decoración de la habitación es de tonos claros, de manera que las dos figuras masculinas presentes en el habitáculo resaltan con sus trajes oscuros³⁴³. La topografía del amplio espacio es la siguiente: en la parte derecha de la habitación (F.24) –desde el punto de vista del espectador-, donde da comienzo el número, predominan las líneas rectas horizontales que marca el mobiliario, atravesadas por las verticales que marcan la figura de Jerry y la puerta a su izquierda. Sólo un detalle de la decoración rompería el ángulo recto: el jarrón con pequeñas flores³⁴⁴ blancas de largos tallos que riman con la flor de la solapa de Jerry; en la parte central (F.25) cobra protagonismo esa puerta abierta a otra habitación por la que apareció Bates al comienzo de la secuencia y a la que se accede subiendo un pequeño tramo de escaleras. Esta sección del escenario está dotada de suficiente amplitud para la exhibición del baile. En ella además no hay alfombra, a diferencia de otras partes del suelo de la estancia, lo que resulta apropiado para que los pasos de claqué se hagan notar lo suficiente; en la parte izquierda (F.36) se localiza la puerta de entrada a la habitación cuyo lado interior está decorado con el dibujo de un arpa pequeña enmarcada con otra mayor. El arpa pequeña amparada por el arpa mayor nos remite a la relación entre Horace y Jerry. Horace ha invitado a Jerry a alojarse en su habitación del hotel, le acoge y aconseja paternalmente, para posteriormente protegerle también. En el lado exterior de la puerta, como veremos más tarde, se nos presenta, al igual que en las puertas del ascensor de la planta del hotel, el dibujo de un perfil griego, canon de belleza masculina. Las alusiones a la cultura

³⁴² Traducción nuestra de la siguiente cita literal: *He is suave, talented, different from other men, but at the same time self-satisfied, flippant, conceited, bordering on disrespectful*. Altman, Rick (1987). *The American Film Musical*. Op.cit. p.161

³⁴³ La relevancia visual de los personajes moviéndose en decorados predominantemente blancos será una constante de todo el film. Que los hombres vistan trajes oscuros en la mayoría de las ocasiones cobrará significado por oposición a esas otras veces en que alguien vista de color claro. De igual modo la tonalidad de los vestidos femeninos será indicativa del momento emocional que vivan las mujeres del relato.

³⁴⁴ Hay una constante presencia de flores en los decorados de este film, y como complemento a los atuendos de los personajes, lo que podría asociarse con el universo de lo femenino, aunque son elementos asociados al mundo grecolatino que caracteriza la estética de *Top Hat*; en la cultura clásica se le concedía gran importancia a este elemento ornamental, símbolo por otro lado de la fugacidad de las cosas, de la belleza y, por su forma, del centro. Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor S.A. Barcelona (1991). pp. 205-206.

grecolatina a través de símbolos de la belleza y de las bellas artes (como la música, o la escultura) son una constante en la dirección artística de este film.

El conjunto del escenario carece de todo tipo de *ruido visual*, ese ruido que podría distraer la atención que ha de prestar el espectador a los personajes; todo en escena se presenta al servicio del espectáculo que va a comenzar: el primer baile de Jerry Travers.

Jerry baila en solitario, interactuando en ocasiones con la mirada de Horace (F.25) y con algunos objetos del atrezzo, sacando el máximo partido a la disposición del espacio. El bailarín acompaña el ritmo de la canción y de la música extradiegética³⁴⁵ con toques de sifón primero (F.24) y golpecitos en los muebles después, a modo de percusión improvisada. En el desarrollo del baile Jerry da saltos verticales y avanza por el espacio a través de giros sobre sí mismo, en consonancia con el mensaje de la canción, pero sobre todo se concentra en los enérgicos pasos de claqué que cobran intensidad justo en el centro de la habitación.

Este número musical, integrado con naturalidad en el diálogo de los personajes como manera de expresar un sentimiento, tiene como efecto narrativo inmediato despertar a una mujer, y a su ira. Dale, que duerme en el piso de abajo, es violentada por los pasos de claqué de Jerry, por lo que *No String*, homenaje de Jerry a la libertad, la soltería y el desinterés por el compromiso, pasa a ser el cortocircuito que *dará pie* al encuentro con el sexo contrario en términos de enamoramiento, provocando el primer enfrentamiento de la pareja, el comienzo del cumplimiento de la tarea que le ha sido encomendada a Jerry y que, entre otras cosas, determinará su identidad, una identidad que, a pesar de la contundencia de la letra de esta canción, está por definir.

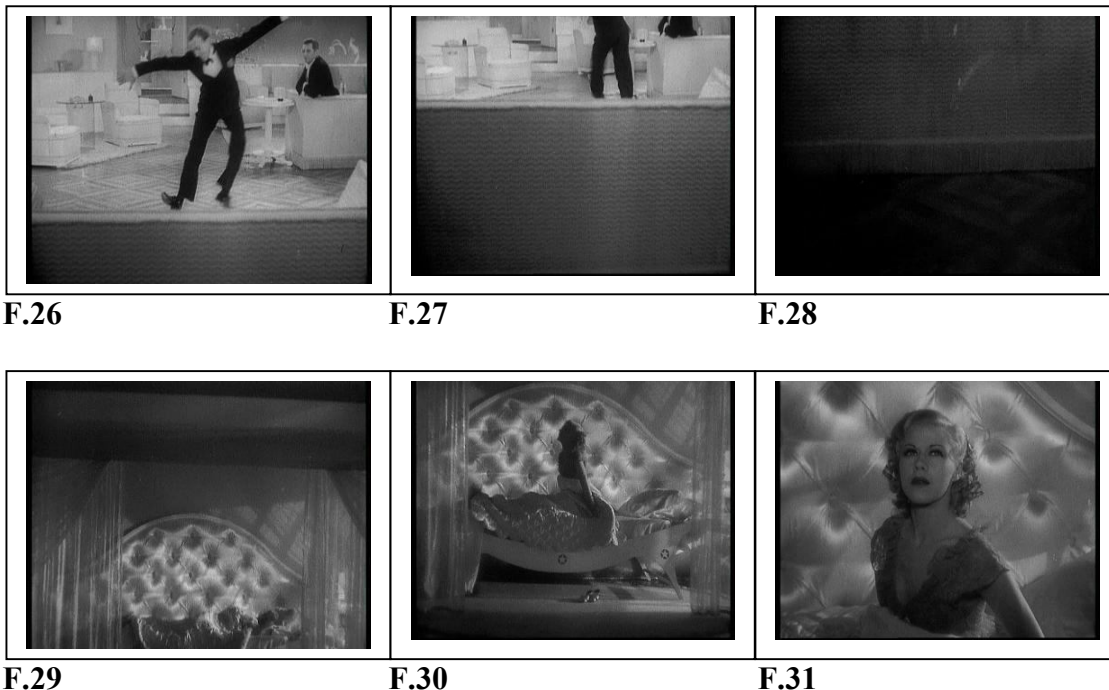
³⁴⁵ La música de *No String*, así como la música del siguiente número, *Isn't This a Lovely Day*, es extradiegética, a diferencia de los números *Top Hat* y *El Piccolino*, cuya música diegética procede de la orquesta en escena. El número central, *Cheek to Cheek*, comenzará con una música diegética, ejecutada por una pequeña orquesta, que evolucionará a extradiegética según avanza el baile de pareja, al percibirse como ejecutada por una gran orquesta inexistente en escena.

5.3.7. Dos habitaciones: lo masculino y lo femenino

En el transcurso del baile de Jerry se nos muestra en paralelo su efecto: el violento despertar de Dale Tremont, que duerme en el piso de abajo (**F.30**).

El conflicto ya señalado ruido/silencio de nuevo toma posiciones, y otra pareja de términos en oposición se perfila para abordar la dialéctica del relato, centrado en el encuentro hombre/mujer, separados por una barrera (/) escrita en el oscuro tránsito (**F.28**) de la habitación masculina a la femenina (**F.26-F.29**). Esta nueva pareja de términos opuestos es:

Arriba – hombre (**F.2**) / Abajo - mujer (**F.29**)



La mujer, quieta, dentro de la cama (**F.29**), como si de *La Bella Durmiente* se tratase, focaliza nuestra atención; la cámara se aproxima a ese punto concreto localizando rápidamente a la receptora de los ruidos que vienen de arriba, aquella que, tras ser despertada, va a enfrentarse al hombre y a quien el hombre habrá de enfrentarse (**F.30**).

Dale Tremont se nos presenta de manera literalmente brillante, aún en penumbra, vestida con un delicado camisón y su cabello rubio cuidadosamente peinado, dentro de una cama de armazón y sábanas de raso (**F.31**).

Pero además de su brillo, también vemos en su rostro un gesto de reprobación ante eso que tanto molesta (F.32) y que hará que actúe, emitiendo su queja sin demora (F.33).



F.32



F.33



F.34

El gerente del hotel intercede por teléfono entre Dale y la habitación masculina, llamada que responde Horace. Debido al *ruido* que hace Jerry al bailar, Horace cree entender que una mujer le espera en recepción (F.34) y sin dudarlo baja al encuentro de esa mujer desconocida y deja a Jerry solo y en movimiento (F.35).



F.35



F.36

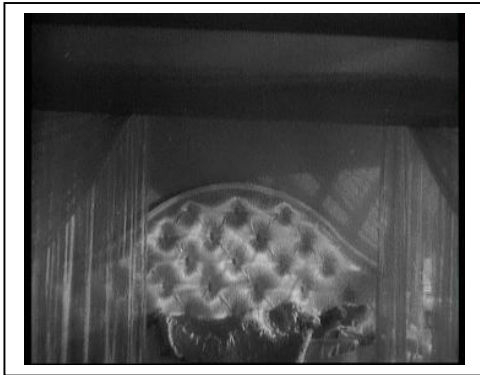


F.37

El hecho de que Horace, estando casado, acuda rápidamente a la llamada de una mujer desconocida, le sitúa también en esa dimensión *No String* que Jerry está celebrando. Esta actitud de Horace no es en absoluto anecdótica, pues veremos, según avanza la trama, hasta qué punto las posibilidades de Horace de burlar su compromiso matrimonial van a ser determinantes en la configuración del enredo.

Tras la marcha de su amigo, Jerry acentúa más, si cabe, sus golpes de claqué (F.36), hasta tal punto que resultan demoledores. Dale, esperando en su habitación a que cese el ruido, presencia inquieta como se *desconcha* algún pedazo del techo de su habitación (F.37) cuando ya ha salido totalmente de esa especie de *concha* venusiana que parece componer el armazón de su cama.

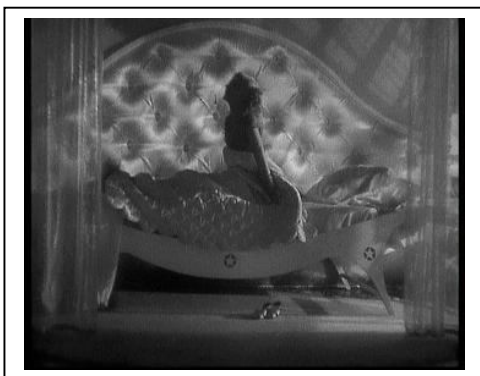
5.3.8. El nacimiento de Venus



F.29



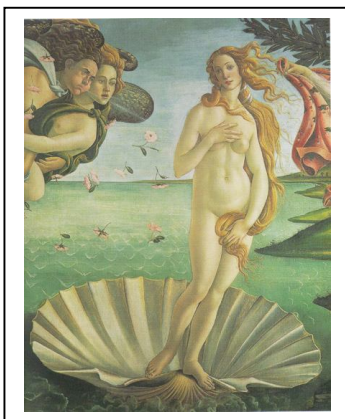
El nacimiento de Venus. Cabanel, 1863



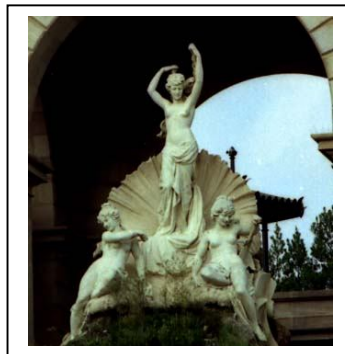
F.30



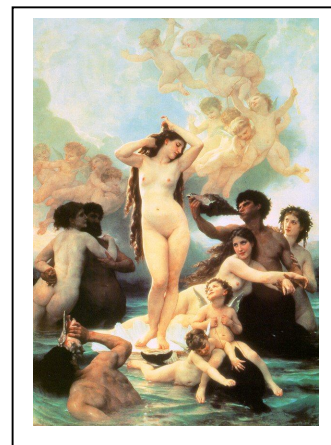
F.31



El nacimiento de Venus (detalle)
Botticelli, 1485



Venus saliendo de las aguas
Vallmitjana, finales S. XIX



El nacimiento de Venus
Bouguereau, 1879

Reparamos en el protagonismo que cobra en escena el armazón de la cama de la mujer (F.30-F.31), un armazón que recuerda a la gran concha de la que nace Venus, de cuyo mito encontramos sucesivas representaciones a lo largo de la historia del arte figurativo. La presentación de cama y mujer en la línea horizontal del plano (F.29), se asemeja a algunas representaciones de la mujer mitificada. Pero otros detalles concretos sitúan

aquí a la mujer en la posición de Venus. Los amorcillos que alteran el sueño de la diosa volando sobre ella en la obra de Cabanel, y en la de Bouguereau donde lo que cobra protagonismo es ese sonar que se adivina de la caracola soplada fuertemente por un hombre a su lado; esa pareja de enamorados que, a la derecha de la Venus emergente, descolocan con un soplo sus cabellos en la obra de Botticelli y la emergencia de la Venus desde la concha representada en la escultura de Vallmitjana; estos detalles conectan con este momento de *Top Hat*, en el que algo del lado del deseo va a alterar la quietud de la mujer que tendrá que salir de su concha tras ser despertada.

Pero si bien la composición del escenario, el vestuario, las texturas, brillos y transparencias que enmarcan a la mujer, sus posturas y belleza, hacen que se nos presente como una Venus emergente, esto choca, ya lo hemos señalado, con su gesto contrariado (F.31) y sus movimientos violentos inmediatos.

Dale Tremont³⁴⁶, a pesar de su presentación como si de una diosa se tratase, es una mujer terrenal -como también subraya la disposición de su habitación respecto a la vertical marcada por el desplazamiento de cámara- que no tardará en enamorarse, en responder a la llamada del amor, pero que, condicionada por la resistencia a la seducción inmediata del coqueteo inicial y por el conflicto que a continuación se planteará de la identidad del héroe en ciernes, dará continuas muestras de ira a lo largo de la trama. Amor e ira convivirán en ella hasta la conclusión de la tarea del héroe, que será enfrentarse a esa Venus de doble rostro, uno bello, como la diosa Venus, y uno nuboso, como el planeta Venus.

Siendo Venus la correspondiente deidad romana de Afrodita, diosa griega del mar, del amor y de la belleza, es interesante tener en cuenta lo que recoge la mitología en relación a otros nombres que recibe, referentes de la cultura clásica: *Afrodita era*

³⁴⁶ El nombre *Dale Tremont* nos remite directamente a la naturaleza, y más en concreto a la tierra y su orografía, pues si la palabra *Dale* nos remite a un valle (“*quien vive en el valle*”), *Tremont* nos remite a una colina (“*encima de la colina*”):

[*English (Dale): transferred use of the surname, originally a local name for someone who lived in a dale or valley. It is now commonly used as a given name, especially in America, along with other monosyllabic surnames of topographical origin (cf. e.g. Dell and Hale). It is for the most part a male name, but occasionally also given to girls.* A Dictionary of First Names, Oxford University Press, ISBN 0192800507; Dato extraído de: <http://www.ancestry.com/learn/facts/Fact.aspx?&fid=10&fn=Dale&ln=> (23/04/06)]

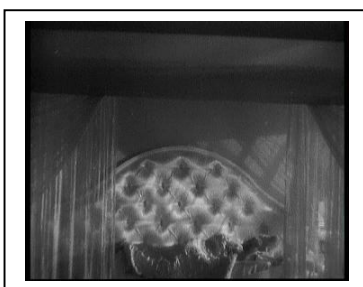
*Apostrofia, “la que da la espalda”, (...) y Pasiphaessa, la reina “lejana y resplandeciente” del mundo subterráneo. (...) Según la leyenda, las Horas recibieron a Afrodita en la isla de Chipre, donde cubrieron su desnudez con adecuado atavío. Estas divinidades eran hijas de Temis, la diosa responsable del orden, la justicia y la sucesión de estaciones*³⁴⁷.

Veremos hasta qué punto Dale es *la que da la espalda*, presentándose ya como *la reina “lejana y resplandeciente” del mundo subterráneo* para Jerry (F.26-F.29). Las Horas (el tiempo de afrontar el conflicto de su deseo, pero también, simbólicamente, la mujer de Horace) la convocan a Venecia (ya no a Chipre), donde espera Madge, la *Temis* de este relato que articulará una vuelta del orden, la justicia y la proyección de ese futuro que supone la sucesión de las estaciones.

Más allá de reparar en detalles concretos es necesario valorar lo que al escenario en conjunto compete, pues llama la atención lo poco que tiene que ver la topografía de la habitación masculina con la de la habitación femenina. Allí donde se nos muestra un amplio salón en la primera (F.26), vemos, en el mismo eje vertical, una gran cama en la segunda (F.29), sobre un fondo mucho más cercano a cámara que el fondo de la habitación masculina, donde, además, existen puertas de las que carece la habitación de la mujer, que lo que sí posee son unas amplias cortinas transparentes que separan el espacio ocupado por la cama de lo que se intuye como un salón que queda en *off* (F.37).



F.26



F.29



F.37

[French (Trémont): habitational name from places in Maine-et-Loire, Meuse, Orne, and Aisne, meaning 'over the hill'. Dictionary of American Family Names, Oxford University Press, ISBN 0-19-508137-4; Dato extraído de: <http://www.ancestry.com/learn/facts/Fact.aspx?fid=10&yr=0&ln=Tremont> (23/04/06)]

³⁴⁷ Cotterell, Arthur. *Diccionario de mitología universal*. Ed. Ariel S.A. Barcelona (1988). pp. 163-164.

Dejando de lado las reglas de la verosimilitud, y atendiendo a la producción de sentido, podemos pensar que esa falta de paralelismo entre una habitación y otra (un paralelismo habitual en las habitaciones de hotel) colabora en la construcción de la diferencia sexual que se está operando desde el comienzo de la película. Mientras que el amplio salón de la habitación masculina nos trasmite la sensación de espacio abierto y exterior respecto a esa puerta interior central, espacio en el que se mueven los hombres que lo habitan, conquistando cada rincón con sus pisadas, nos encontramos con que de la habitación femenina se nos muestra, sin más preámbulos, la cama de la mujer; el espacio femenino aparece, por tanto, constreñido al rincón más interior posible de una habitación que se podría suponer tan amplia como la masculina.

En una secuencia posterior veremos la amplitud real de la habitación femenina, pero entonces Dale la recorrerá ataviada de manera muy distinta a como se nos ha presentado (ver **F.135**). Esto ocurrirá en la misma escena en la que conozcamos a un personaje masculino (Alberto Beddini) entre flores (ver **F.133**), por lo que ciertos elementos arquetípicamente masculinos y femeninos figurarán en escena intercambiados.

Es necesario anotar otro matiz tras la lectura de este tramo de la secuencia, algo que sucede en el transcurso del baile de Jerry y que vemos en paralelo a la reacción contrariada de Dale. En un momento determinado el bailarín coincide por unos instantes con su imagen en el espejo³⁴⁸. Tras una primera sonrisa cómplice frente a sí mismo, Jerry acaba mostrando disgusto ante lo que ve, una figura que parece no responder al imaginario que pueda tener de ese Yo que canta a la autosuficiencia (**F.38-F.40**).



F.38

F.39

F.40

³⁴⁸ En el epígrafe 5.4.2. recorreremos las escenas en las que los hombres de este relato aparecen vinculados a los espejos.

5.3.9. Primer encuentro entre el hombre y la mujer

Jerry sigue bailando, cada vez más cerca de la puerta de acceso a la habitación (F.41), mientras la mujer y su ira se aproximan con determinación (F.42); el momento de máxima agitación de la figura femenina, se nos muestra un plano donde esa figura se corta y aparece en escena borrosa, como la larga falda blanca de los títulos de crédito. Como contra punto, la figura masculina reposa un momento en esa puerta a la que pronto llamará Dale (F.43). Pero antes de la irrupción de la mujer en el espacio del hombre, somos testigos de unos pasos de baile de Jerry articulados *en pareja*.



F.41



F.42



F.43

La *pareja de baile* que Jerry va a adoptar accidentalmente es una escultura de rasgos femeninos que está a punto de caer por efecto de su enérgico baile, pero que el bailarín sujetará en el momento justo para que no caiga (F.44-F.45), justo en el instante en el que Dale llama a la puerta (F.46).



F.44



F.45



F.46

Esa escultura hierática, blanca, estilizada, que cae, rima con la imagen que se nos ofrece de Dale, brillante, firme, pero no hierática, sino activa e impaciente, pues no espera a que Jerry, concentrado en su baile (F.47-F.48), responda a la llamada, sino que ella misma abre la puerta encontrándose a un hombre tan ensimismado con la escultura que tarda en darse cuenta de la presencia de la mujer (F.49-F.52).



F.47



F.48



F.49



F.50



F.51



F.52

Con esta situación se apunta que una de las tareas que aguarda a Jerry es la de *sujetar* a la mujer de carne y hueso en el baile de pareja real que está por llegar, pues como hemos señalado en los capítulos anteriores a este análisis, ese *sujetar* masculino del *caer* femenino se localiza como una *postura nuclear* del baile en el que se plantee un encuentro amoroso entre hombre y mujer.

Dale se presenta en la habitación dispuesta a quejarse, pero vemos cómo inmediatamente queda paralizada ante la imagen de Jerry, un hombre dotado de *figura* y energía palpable. Aflora así en Dale un gesto³⁴⁹ de reprobación y pudor³⁵⁰ patente en su mirada que apunta primero hacia el rostro de Jerry y luego reposa en eso que ruboriza

³⁴⁹ Gesto en el que acusamos ya el efecto de ese encuentro: *Teniendo ojos para ver y oídos para escuchar, no tarda uno en convencerse de que los mortales no pueden ocultar secreto alguno. Aquellos cuyos labios callan, hablan con los dedos. Todos sus movimientos los delatan. Y así resulta fácilmente realizable la labor de hacer consciente lo anímico más oculto.* Freud, Sigmund (1895). *Escritos sobre la histeria*. Ed. Alianza, Madrid (1988) p. 64.

³⁵⁰ *El pudor supone un entendimiento mutuo entre el que mira y el que se siente mirado, una alianza y un pacto de silencio. No se niega la mirada, sino que se la reconduce hacia un lugar diferente a 'eso', sabiendo que 'eso' está ahí. Y que 'eso' no debe ser hablado precisamente para que no exista.* Hernández

(F.53-F.55). Jerry, sin entender el gesto de Dale (F.56), también paralizado, responde con una sonrisa inocente (F.57) que tiene como respuesta un gesto acusador de Dale (F.58-F.59) que Jerry por fin entiende (F.60).



F.53



F.54



F.55



F.56



F.57



F.58



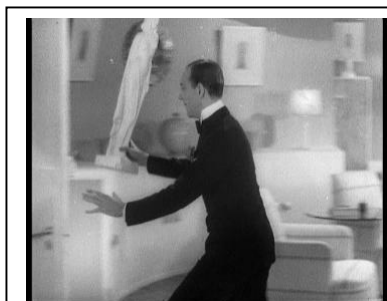
F.59



F.60



F.61



F.62



F.63



F.64

En este primer encuentro entre el hombre y la mujer parece que el tiempo se congelase: repentinamente reina el silencio y el pudor se apodera de los rostros que el plano-contraplano de ambos personajes nos ofrece (F.53-F.60).

Se han puesto en escena las primeras impresiones que cada uno tiene del otro. La fascinación mutua es evidente, aunque se representa de muy distinta manera en cada personaje. Mientras que el hombre se muestra extrañado y sonriente, ya se perciben en la mujer dos sentimientos contradictorios que guiarán su comportamiento a lo largo del relato: cierto gesto intencionado de rechazo (Dale baja la mirada o eleva el rostro para mirar desde arriba, siendo ambas, maneras de impedir la mirada frontal al hombre), parejo a una atracción e interés evidenciados por ese pudor que asoma y que acusamos en el recorrido de su mirada.

Darí la impresión de que, en la repentina entrada en la intimidad de la habitación del hombre, la mujer le hubiese encontrado *desnudo*, y él, sin percatarse de inmediato del efecto de su exhibición, sonríe; ella insiste mirando aquello que produce pudor y él, por fin, repara en la razón y, avergonzado, corre a ocultar esa figura justo detrás de la puerta (F.63-F.64) mientras Dale espera con la mirada baja y agarrada a la tela de su bata en posición de recato, intimidada además por ese rostro masculino que decora la puerta y que la mira muy de cerca en ausencia del hombre al que ha de exponer su queja de inmediato.

Jerry conserva su gesto de extrañeza tras la puerta (F.64), una puerta que actúa de barra significativa separando a hombre y mujer³⁵¹. Tras ponerse de nuevo delante de la mujer, sonriendo y ligeramente inclinado (F.65), atravesará levemente esa barrera (F.67) mostrando el deseo de saber por qué esa mujer está en su puerta. El plano que antes se nos ofrece de Jerry, de espaldas, escuchando a Dale (F.66), da muestras de su concentración en prestar atención a aquella que ahora trata de sumar al recato la queja y restablece la separación entre ambos al salir de la habitación (F.68). Aflora entonces en el rostro femenino un gesto de coquetería visible para el espectador pero oculto para Jerry.

Cultural Trama y Fondo. Madrid (2005). p. 94.

³⁵¹ En el epígrafe 5.4.4 de este trabajo hacemos un recorrido por los planos compartidos por Jerry y Dale donde se escribe visualmente *la barra significativa* que separa hombre / mujer y establece la Ley de la diferencia sexual.



F.65



F.66



F.67



F.68

Esta ocultación del interés por el hombre será la estrategia de la mujer en el juego del cortejo que acaba de empezar: no mostrando explícitamente el interés evidenciado en el plano-contraplano anterior, la mujer reta al hombre a que *se esfuerce* por desvelar esa evidencia, por hacerla explícita. La resistencia a la seducción inmediata manifestada en la *pasividad* femenina tendría como objetivo movilizar la actividad masculina para poner a prueba la potencia del deseo del hombre, potencia imprescindible para que un encuentro de carácter sexual pueda tener lugar.

Evidentemente el deseo de Jerry por esa mujer ha sido despertado, y él muestra un interés explícito desde el primer momento, sin plantear por ello una contradicción con la voluntad expuesta en *No String*, pues en la canción con la que ha tomado posiciones no descartaba su interés por la conquista de mujeres, sino por el compromiso. Así, vemos cómo el hombre acepta el reto que le lanza la mujer de jugar al cortejo, cuyos pasos seguro conoce bien Jerry, pues, si dice en su canción no estar dispuesto a comprometerse, también afirma estar siempre *preparado para el amor*. Conocedor de los códigos de la seducción, Jerry parece entender que los gestos de la mujer (pudor, fascinación) se imponen a las palabras de burla con las que le ha rechazado, e identifica

tales gestos como huellas en un terreno conquistable. Eso sí, un terreno que hay que tratar con cuidado y suavidad (ella es una figura frágil, como aquella que tuvo que sujetar justo antes de que la mujer irrumpiera en la escena, y que en un momento justo, haciendo uso de sus reflejos, tuvo que evitar que se cayera y se rompiera). Cuidado y suavidad pondrá en práctica Jerry de inmediato en el segundo número musical de la película, sustituyendo el *ruido* por el silencio en armonía con la mujer.

5.3.10. Comienza el cortejo

Jerry ve cómo Dale se marcha escaleras abajo y en ese momento llega Horace comentando la confusión de la que ha sido víctima. Jerry le cuenta que ha conocido a la mujer que se quejaba y le pide ayuda para reparar el daño poniendo en sus manos un gran cenicero del pasillo lleno de arena (F.69). Horace es designado así como auxiliar del héroe, además de ser ya destinador de su tarea; es designado como cómplice, aún a su pesar, de las sucesivas estrategias que Jerry llevará a cabo para conquistar a Dale.



F.69

F.70

Mientras, Dale, ya en su habitación, de regreso a su concha (F.70), sigue mostrando un gesto de coquetería que desvela su deseo.

Segundo número musical: Coda de *No String* (sólo música, mezclada con acordes de la nana popular *Duérmete niño*)

[Duración: 1'20'' (00:14:18 - 00:15:38)]

De nuevo en el centro de la habitación, Jerry esparce la arena (F.71) sobre la que va a arrastrar los pies³⁵² y con la que va a acariciar (F.72) ese suelo que es el techo de Dale (F.73). El personaje masculino, por tanto, *se centra* sobre la mujer, sustituyendo la inquietud por la calma. El conjunto de pasos es ahora más suave y delicado; los pies del bailarín ya no chocan contra el suelo, sino que se deslizan por él para crear un sonido armónico y adormecedor a través de un roce leve. De nuevo vemos a Dale que, desde su cama, se hace eco del gesto de Jerry (F.74-F.75) para poco después recuperar el sueño con una sonrisa de satisfacción (F.76).

³⁵² El *Sand Shuffle* (en inglés, arrastre de arena) es una técnica de Tap (baile resultado de la fusión de la música irlandesa con el ritmo africano) que consiste en que el bailarín arroja arena al suelo, y baila y se desliza sobre ella. Dato extraído de *Terminología del baile*:
<<http://www.arrakis.es/~enricang/literaria/ball/terminologia.htm>> (julio 2006)



F.71



F.72



F.73



F.74



F.75



F.76



F.77



F.78

En este nuevo baile del hombre en solitario intervienen ciertos elementos imprescindibles: la arena que actúa como filtro armónico y ese sillón donde Jerry acaba dejándose caer para adormilarse (F.77-F.78). Este adormilamiento rima con el efecto que ha causado el baile en la mujer: se pone así en escena un paralelismo en los estados de ambos personajes³⁵³ que va a ir configurando esa primera fase del enamoramiento, fase fundamentalmente imaginaria, en tanto que la imagen que uno recibe del otro se configura como una imagen en espejo³⁵⁴ como se concretará en el siguiente número musical.

³⁵³ Este paralelismo anuncia también la *posibilidad de convergencia*, y se pondrá en escena en sucesivas ocasiones que iremos señalando.

³⁵⁴ En las conclusiones sobre este análisis estableceremos las distintas fases por las que pasa la pareja en cuestión y que nos servirán de paradigma para hablar de la relación hombre/mujer.

Hemos presenciado un nuevo baile individual del protagonista masculino, esta vez sin palabras, pues aunque se trate de una coda del tema anterior (*No String*), el mensaje que antes acompañaba al baile ahora está en suspenso: un deseo se ha activado y cabe la posibilidad de que ese deseo desemboque en un compromiso, en una *atadura*; tratándose de una comedia romántica clásica existe ya la garantía de que así sea. La presencia en esta escena del *destinador* de la tarea heroica en una suerte de lugar tercero que configuraría el esquema simbólico a tres bandas³⁵⁵ (F.75-F.77), señala la posibilidad de relación de la pareja en construcción.

A este primer segmento narrativo de *Top Hat* (00:01:30 – 00:15:38) que finaliza con un fundido en negro, podríamos nombrarlo como *el rapto amoroso*, en el sentido en el que lo utiliza Roland Barthes: *El rapto amoroso (puro momento hipnótico) se produce antes del discurso y tras el proscenio de la conciencia*³⁵⁶. Citando también a Barthes, estaríamos en esa fase en la que el sujeto amoroso aún sólo es capaz de decir ¡Adorable! *Al no conseguir nombrar la singularidad de su deseo por el ser amado, el sujeto amoroso desemboca en esta palabra un poco tonta: ¡adorable!*³⁵⁷, que es justo lo que dice Jerry cuando, eclipsado por el encuentro con Dale, le habla de ella a Horace.

³⁵⁵ La presencia de un tercero entre el hombre y la mujer, un tercero que encarna la Ley, remite al esquema edípico; gestiona el eje imaginario para tornarlo en la barra signifiante que separa al hombre de la mujer enfrentándoles a la diferencia sexual pero a su vez posibilitando su relación. La Ley prohíbe, pero a la vez posibilita el deseo.

³⁵⁶ Barthes, Roland (1977). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Ed. Siglo XXI. Argentina (2006). p. 105.

³⁵⁷ Barthes, Roland (1977). *Fragmentos de un discurso amoroso*. op. cit. p. 25.

5.3.11. El hombre no escribe su nombre

[Secuencia 3 (0:15:38 – 0:16:50)]

A la mañana siguiente Jerry pide en la floristería del hotel todas las flores disponibles para la habitación de Dale, pero, al más puro estilo *No String*, carga el importe del regalo a la cuenta de su amigo Horace.



F.79



F.80



F.81

Este gesto da muestras del actuar ligero, libre de cargas, con el que se ha descrito Jerry al cantar *No String*. De momento Jerry *no se hace cargo* de la situación, firmando la tarjeta, no con su nombre, sino con un apelativo (*Your Silent Admirer*) que anuncia ya el problema del nombre del héroe, eje fundamental del enredo que complicará el romance que comienza (F.79-F.81).



F.82



F.83



F.84

Los responsables de la floristería comentan secretamente lo que se perfila como una intriga (F.82-F.84): Horace Hardwick envía flores (puesto que es él quien las paga) a Dale Tremont, una mujer que comparte habitación con otro hombre, Alberto Beddini, con quien Dale no está casada y quien a su vez corre con sus gastos. Dale aparece así como mujer de *dudosa moral*, Horace como un *casanova*, Beddini como un *iluso* y Jerry como un *simple intermediario*. Otro asunto, por tanto, toma posiciones en la trama: el escándalo y la sospecha que planea sobre ciertos comportamientos aparentemente inapropiados, *indecentes*, de los protagonistas de esta historia, vistos por

unos personajes secundarios cuya función, precisamente, es la de alimentar la duda sobre la integridad y el honor de todos los personajes principales: Jerry, Horace, Dale, Madge y Beddini.

Beddini, personaje aún desconocido por los espectadores, es anunciado en ese territorio marcadamente femenino, una floristería, cuyos ecos retornarán la primera vez que le veamos en pantalla, coronado por las flores que Jerry ha mandado a Dale a esa habitación que comparten modelo y diseñador (F.133).



(F.133)

A través de la secuencia comentada, podemos delimitar con más exactitud el accidentado trayecto del héroe de esta película, un trayecto en el que tendrá que escribir su nombre, y *pagar las flores de la mujer* sin cargárselas a otro.

5.3.12. Riendas y fustas

[Secuencia 4 (0:16:50 – 0:17:50)]

Tras la visita a la floristería, Jerry coincide con Dale, vestida de amazona, en el hall del hotel. Se ofrece a acompañarla pero Dale no acepta, manteniendo así la actitud de aparente desinterés que mostró la noche anterior. Parte de esta escena de transición, que nos lleva del interior del hotel al exterior de las calles de Londres, se desarrolla en un pequeño tramo de escaleras que irá situando a distintas alturas del plano vertical a cada personaje en consonancia con propuesta y respuesta (**F.85-F.86**). La dialéctica arriba/abajo sigue articulando aquí la relación entre el hombre y la mujer enfrentados, y lo hará también a lo largo de los minutos siguientes. En esta ocasión Dale queda por encima de Jerry cuando rechaza su proposición, situada en un peldaño superior:



F.85



F.86

A pesar de la negativa de Dale a la propuesta de Jerry, él se las ingenia para ocupar el puesto del conductor³⁵⁸ del coche de caballos que espera a la mujer en la puerta del hotel.

En el viaje por las calles de Londres, Dale pide a aquel que lleva las riendas que conduzca más deprisa (**F.87**). La mujer quiere velocidad. Su pulsión apunta hacia la acción, acción que demanda al hombre que en ese momento tiene más cerca, el cochero, sin saber aún que de quien se trata es del bailarín que le quitó el sueño la noche anterior. De nuevo aparece la fórmula:

Arriba (hombre) / Abajo (mujer)

(F.88)

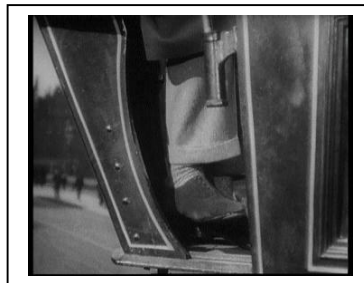
³⁵⁸ Uno de los elementos que caracterizan a la pulsión según la teoría freudiana es “el factor motor”. Pulsión: en alemán “trieb”, en inglés “drive”: conducir.



F.87



F.88



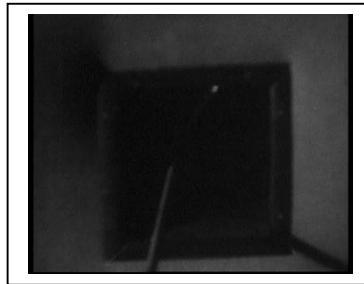
F.89



F.90



F.91



F.92



F.93



F.94



F.95



F.96



F.97



F.98



F.99



F.100

Al comienzo del viaje, Dale y Jerry mantienen una breve conversación sobre caballos en la que no se desvela la identidad del cochero hasta que se hace reconocer dando un zapateado sobre la superficie que ahora queda a espaldas de la mujer (F.89); poco después se descubre ante ella como si estuviese jugando con una niña al *cucú-tras* a través de la trampilla³⁵⁹ cuya puerta levanta Dale con su pequeña fusta (F.90-F.93)³⁶⁰. Esta suplantación parece irritar a la mujer, pues su primera reacción es pedir al hombre ya identificado físicamente (pero del que desconoce el nombre), que se detenga (F.94). Él le asegura que no sabe cómo hacerlo (F.95-F.98). Esto no parece importarle realmente a Dale, por el gesto de entusiasmo que se nos ofrece de ella (F.99), no visible para Jerry, concentrado en la tarea de conducir (F.100). En esta secuencia, parte del juego del cortejo, se pone de manifiesto la explicitud del deseo de Jerry que en todo momento dice la verdad, y el enmascaramiento del deseo de Dale, que oculta su entusiasmo, o mejor dicho, que demora su demostración.



F.101



F.102



F.103

Finalmente Jerry consigue conducir el coche de caballos hasta la academia de jinetes (F.101), en cuyas puertas, hombre y mujer, ahora al mismo nivel, ambos con los pies en la tierra, continúan con su lucha de fustas (F.102) y burlas del contrario; la más explícita es la que Dale dedica al sombrero de Jerry. Si, como establecimos al principio del análisis, el sombrero se configura como descriptor de la masculinidad, el hecho de que Dale proponga a Jerry que se compre uno nuevo sería como burlarse de su hombría (F.103). Estos pequeños ataques, enmarcados en el juego de la seducción, alimentan el reto del acercamiento. Jerry y Dale se despiden enfrentados en la puerta del parque, un bosque de árboles frondosos con caminos abiertos donde ella va a desatar su energía montando a caballo.

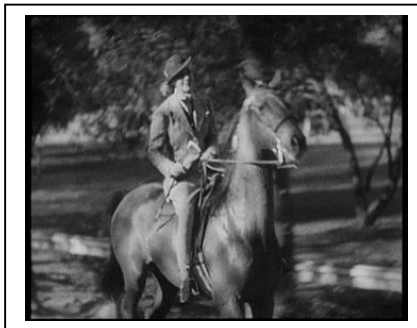
³⁵⁹ Aquí la trampilla del techo de la cabina del coche de caballos realiza la misma función separadora entre hombre y mujer que realizó el entresuelo de las habitaciones del hotel (F.26-F.29).

5.3.13. Venus en los jardines; estalla la tormenta

[Secuencia 6 (0:19:56 – 0:26:41)]



F.104



F.105

Los planos de la Venus de este relato, paseando a caballo por los caminos de la academia de equitación³⁶¹ entre las luces y las sombras que proyectan sobre ella los árboles que la flanquean (F.105), nos sitúan de nuevo en un contexto propio de la diosa romana, los jardines, y condensan la energía pulsional de Dale, asociada a la fuerza y velocidad del caballo que monta con destreza. Divisamos su galopar veloz en ese plano general que se nos ofrece de la mujer cabalgando (F.104), donde vemos cómo adelanta a una pareja de jinetes que montan sus caballos más lentamente.

Tras el estallido de una tormenta³⁶², Dale se refugia en un quiosco de música cercano. Allí acude Jerry poco después, en un coche de caballos, con la intención de auxiliarla. Jerry está cubierto con el abrigo oscuro de cochero y el sombrero que fue objeto de burla para Dale (F.106), y que conserva puesto unos segundos más que el abrigo tras

³⁶⁰ En la sucesión de estas imágenes existe un paralelismo con el tránsito que vimos en la secuencia de las dos habitaciones del hotel (F.26-F.29); la transición de una a otra es filmada pasando por un plano oscuro que figuraría como *barrera* separadora entre hombre y mujer.

³⁶¹ Nos hacemos eco aquí de una observación freudiana sobre la práctica de la equitación (y también del baile) que nos sitúa de lleno en el terreno de la sexualidad: *Los símbolos oníricos destinados a representar más particularmente las relaciones sexuales son menos numerosos de lo que hubiéramos creído, a juzgar por lo que hasta ahora sabemos. Como pertenecientes a esta categoría pueden citarse las actividades rítmicas, tales como el baile, la equitación y la ascensión, y también determinados accidentes violentos, como el de ser atropellado por un vehículo.* Freud, Sigmund (1916-1917): *Lecciones introductorias al psicoanálisis. Obras Completas. Freud total 1.0* (versión electrónica). Ediciones Nueva Hélade (1995).

³⁶² Según las convenciones hollywoodenses, la tormenta, los fenómenos atmosféricos violentos en general, anunciarían metafóricamente un acontecimiento importante para el devenir de la trama. Las convenciones cinematográficas de Hollywood sirvieron en gran medida para escamotear la censura, no sólo la *censura institucional* (Código Hays de 1934 y anteriores), sino también la *censura psíquica* del espectador, dispuesto a tolerar o no ciertos contenidos expuestos explícitamente. Así, las convenciones operan como metáforas de lo que puede resultar intolerable, aquello relacionado con la violencia y el sexo manifiesto, que se suple habitualmente por fenómenos atmosféricos, animales, paisajes, determinados atuendos, etc.

subir al quiosco (F.107). En cualquier caso, el sombrero de Jerry, algo más achatado que un sombrero de copa, tiene más envergadura que el que lleva puesto Dale como parte de su atuendo de amazona, un sombrero más pequeño y curvo que el de Jerry, y que no se quitará en ningún momento de la secuencia; sin embargo si se deshará de su pequeña fusta cuando decida salir a bailar al improvisado escenario. Fusta y sombrero, elementos asociados a lo masculino, caracterizan el atuendo de la mujer en esta primera fase del cortejo subrayando la resistencia de Dale a desplegar su feminidad ante el hombre.



F.106



F.107



F.108



F.109



F.110



F.111

Así pues, Dale sigue mostrando resistencia, sigue *dando la espalda*³⁶³ a Jerry (F.107), pero, ante el repentino ruido de un trueno, no duda en correr a los brazos del hombre para protegerse (F.108), abrazándose a él con tal fervor (F.109) que rápidamente se separa con un nuevo gesto de pudor (F.110) para dar la espalda de nuevo a aquel a quien acaba de abrazar (F.111).

Parece que lo que le asusta a Dale es el *ruido*. El ruido la desarma, la hace vulnerable, pero también la moviliza hacia el hombre. Para amortiguar el miedo que el sonido del

³⁶³ Recordemos a *Apostrofia*, uno de los nombres arcaicos de *Venus-Afrodita* mencionados en la descripción de Dale (Secuencia 2).

trueno³⁶⁴ provoca en Dale, Jerry improvisa una especie de cuento que simboliza los fenómenos atmosféricos amenazantes para propiciar, según va contándolo, un nuevo acercamiento a Dale tras el abrazo interrumpido³⁶⁵.

El cuento elaborado por Jerry aparece así (F.110-F.115):

Jerry: *¿Le dan miedo los truenos?*

Dale: *Oh, no. Sólo el ruido*

Jerry: *¿Sabe lo que es un trueno?*

Dale: *Por supuesto. Es...algo que tiene que ver con el aire*

Jerry: *Oh, no, no...*

Cuando un nubarrón torpe

Encuentra una esponjosa nubecilla

Ella le rehuye

Él se le acerca

Ella llora un poco y cae un chaparrón

Él la reconforta y saltan chispas

Son los relámpagos

Luego se besan

Son los truenos

Entonces suena un nuevo trueno y comienza la música...



F.112



F.113



F.114

³⁶⁴ Si hemos señalado lo que de convención tiene el estallido de una tormenta en el campo de la representación, el trueno anunciaría de manera radical lo que se aproxima: el cuerpo a cuerpo que tendrá lugar en el primer baile de pareja (F.109).

³⁶⁵ Este cuento se presenta a la manera de los relatos simbólicos que elaboraban las culturas primitivas para paliar los miedos, como teoriza Lévi-Strauss "La Eficacia Simbólica". En: Lévi-Strauss, Claude (1958). *Antropología Estructural*. Ed. Paidós. Barcelona (1999) pp. 211-227.

El trueno se manifiesta como algo violento que da miedo a Dale, en tanto huella de eso real de la naturaleza incontrolable que se manifiesta también en la precipitación instintiva de su cuerpo hacia el de Jerry como efecto del ruido (F.109). Las palabras de Jerry para paliar ese miedo adquieren una dimensión simbólica, pues con ellas es posible construir un relato que ayuda a enfrentar lo que causa temor.

A pesar de ello, Dale aún se parapeta detrás de un atril del quiosco, un atril similar al que Jerry se antepone (F.112). Según evoluciona el relato que Jerry enuncia, se aproxima a Dale (cual *nubarrón*) y ella se retira (cual *nubecilla esponjosa*); se pone aquí en escena que el temor que tiene Dale a los truenos, explicitado en la conversación transcrita, también lo tiene a lo que el acercamiento del sexo opuesto produce en ella (F.113). Cuando es a Jerry a quien vemos parapetado tras el atril (a pesar de su empaque no está libre del temor), siguiendo a Dale en su desplazamiento, vemos también cómo vuelve a chocar con *Apostrofia* (F.114), quien, si bien da la espalda a aquel que trata de tranquilizarla, muestra en su rostro su interés, su deseo (F.115).



F.115



F.116



F.117

Pero un nuevo trueno, ese que da lugar a la canción *Isn't This a Lovely Day*, hará que Dale vuelva a girarse hacia Jerry (F.116), aunque esta vez conteniendo el abrazo al hombre y sustituyéndolo por un leve *abrazo a sí misma* que reprime el impulso, la emoción desatada en ella (F.117).

5.3.14. Tercer número musical: “Isn’t This a Lovely Day” (“¿No es un día precioso?”)

[Duración: 4’4’’ (0:22:34 – 0:26:41)]

Letra (Canta Jerry- Fred Astaire) (F.115-F.117)

The weather is frightening

(El tiempo es amenazador)

The thunder and lightning

(los rayos y truenos)

Seem to be having their way

(parecen reinar)

But as far as I'm concerned

(pero para mí)

It's a lovely day

(hace un día precioso)

The turn in the weather

(El mal tiempo)

Will keep us together

(nos mantendrá juntos)

So I can honestly say

(Por lo que, honradamente)

That as far as I'm concerned

(para mí)

It's a lovely day and everything's ok

(hace un día precioso y todo va bien)

Isn't this a lovely day to be caught in the rain?

(¿No es un día espléndido para quedar atrapado por la lluvia?)

You were going on your way

(Tú seguías tu camino)

Now you've got to remain

(yo debía quedarme)

Just as you were going

(y justo cuando te marchabas)

Leaving me all at sea

(dejándome solo)

The clouds broke, they broke

(las nubes se abrieron)

And oh what a break for me

(y vi el cielo abierto para mí)

I can see the sun up high

(Puedo ver el sol en lo alto)

Though we're caught in a storm

(aún atrapado por la tormenta)

I can see where you and I could be cozy and warm

(Veo un lugar donde tú y yo estaríamos recogidos y calientes)

Let the rain pitter patter

(Deja que la lluvia resuene)

But it really doesn't matter

(en realidad no importa)

If the skies are grey

(que el cielo sea gris)

Long as I can be with you

(Mientras esté contigo)

It's a lovely day

(será un día precioso)

Si la narración del cuento sobre *torpes nubarrones* y *esponjosas nubecillas* construido por Jerry ha tenido un evidente efecto emocional en Dale, la canción tiene el poder de despertar cierta ligereza en los movimientos contenidos de la mujer, quien al atreverse a llevar el ritmo con su pequeña fusta mientras Jerry canta, se va preparando para seguirle en los pasos de baile que comienzan. En ellos veremos ya una recreación de la pareja en el juego de cortejo, que se plantea aquí con diversión y mutua *curiosidad*. El primer acercamiento de Jerry y Dale en el baile empieza siendo meramente especular, aunque como ya anunciaba el cuento, llegará un momento en el que saltarán las primeras chispas fruto del roce entre esos cuerpos que empiezan a acercarse y sobre los que pronto, en una secuencia posterior, sonará *otro tipo de trueno*, de *ruido*, la confusión que interrumpirá la armonía del romance en marcha y que marcará la aparición del conflicto que acabe con la fase imaginaria que ahora vemos puesta en escena.



F.118



F.119



F.120

El atuendo de hombre y mujer en este primer baile es parecido, en tanto que predominan elementos de vestuario arquetípicamente masculinos. Dale lleva pantalones, zapato bajo, corbatín, guantes, fusta, y no va adornada con ninguna joya; luce además ese pequeño sombrero hongo, chato, sobre el que ya hemos reparado y que podría ser catalogado como el modelo de sombrero opuesto, la *contra-réplica* del sombrero de copa que en esta película se establece como descriptor de lo masculino. En el campo de la representación el vestuario tiene una importante función descriptiva de los personajes en un momento determinado de la trama; así, vestida de amazona, Dale figura en esta secuencia como una mujer que controla su energía pulsional tras la masculinización que encubre su sexualidad.

Jerry lleva el traje claro que ya vimos en la secuencia de la floristería, un traje de sport, en consonancia con el papel que ha desempeñado esa mañana haciendo de conductor de coche de caballos para llevar a la mujer al parque y más tarde para intentar protegerla de

la lluvia; su atuendo es el de un hombre de acción, dedicado a una aventura que ya no es tanto montar a caballo, como *cazar a una presa, la fiera Dale*. Aunque también es notorio que este atuendo de Jerry carece de la densidad visual de esos trajes más oscuros que viste en otros momentos de la trama.

El quiosco de música, con forma circular, se presenta como un primer escenario de deseo que precede a ese otro escenario en el que tendrá lugar el baile central *Cheek to Cheek*, una pista de baile sólo ocupada allí, como aquí el quiosco, por la pareja protagonista. Ambos son espacios vinculados a la música, y ambos poseen unos elementos arquitectónicos que determinan el encuadre pero también connotan un sentido: las columnas, delimitan el contorno de la pista de baile y sostienen el techo que protege a la pareja, componiendo una suerte de antesala de ese espacio que podrán habitar cuando su unión sea posible. Las columnas del quiosco que quedan en segundo plano, detrás de los bailarines (F.120), marcan el centro del escenario, como lo hará la gran puerta que enmarca los momentos de máxima intensidad en el baile de *Cheek to Cheek*, aunque allí, como veremos, el punto nuclear del plano será además señalado por la decoración del suelo que pisa la pareja (F. 219).



F.120



(F.219)

Cuando Jerry empieza bailar en el quiosco de música, Dale no tarda en seguirle. El seguimiento de los pasos del hombre por parte de la mujer es literal: empieza silbando la melodía, como él (F.118), repitiendo cada movimiento y gesto que él hace (F.119), sin perder de vista los pies del bailarín para imitarlos como quien se activa ante un reto respondiendo: “Yo también sé hacer eso”, “tú y yo somos iguales”. No obstante, a pesar de comenzar imitando los pasos del hombre, Dale se atreve pronto a proponer ella misma alguna rutina, consiguiendo sorprender a Jerry que a su vez seguirá liderando nuevos movimientos (F.120).

La fórmula de la repetición-imitación da paso al baile en espejo, con movimientos sincronizados (F.121) que cambian con el estallido de un nuevo trueno. Comienza así un interludio que prepara a los bailarines para un ritmo más acelerado, coreografiado como si de un precalentamiento se tratase antes del abrazo que se aproxima (F.122). Tras este interludio hombre y mujer se agarran, por fin, a la manera clásica³⁶⁶ (F.123), rompiendo la simetría para dar varias vueltas, o más bien violentos giros, alrededor del centro de la improvisada pista de baile. Pero el acercamiento no sólo se concreta en la manera clásica de agarrarse sino también en la forma de dar los pasos³⁶⁷.



Por tanto, a pesar de que en este baile comienza predominando la coreografía en espejo, este espejo acaba atravesándose cuando se pasa al baile agarrado y el ritmo de los pasos se acelera, provocando por momentos la sensación de cortocircuitos, chispas (*relámpagos*) entre ambos cuerpos que les hacen separarse, e incluso distanciarse llegando a darse la espalda (F.124), para volverse a agarrar y esta vez dar giros más

³⁶⁶ El hombre agarra a la mujer por el talle con el brazo derecho y une su mano izquierda con la derecha de la mujer, poniendo ella su brazo izquierdo por encima del hombro derecho del hombre.

³⁶⁷ *Un detalle general, en lo referente a la situación relativa de la mujer respecto al hombre y viceversa, es que la mujer adoptará siempre una posición ligeramente hacia la derecha del hombre. En esta situación, la prolongación del pie derecho de cualquiera de los dos estará entre los pies del compañero o compañera.* Castelló, Manuel (1997): *Los bailes de pareja*. Cap.5: "La Técnica". op. cit. pp. 35-36.

violentos aún, con saltos incluidos, en cuya ejecución uno sujeta al otro (F.125-F.127), para después volver a la fórmula de la repetición-imitación inicial (F.128). El baile se resuelve con la certeza de una complicidad adquirida entre ambos, escenificada con un apretón de manos entre Jerry y Dale acompañado por las sonrisas que se dedican mutuamente en paralelo al fundido en negro (F.129-F.131), leve pausa tras la intensidad del primer acercamiento corporal de hombre y mujer.



F.125



F.126



F.127



F.128



F.129



F.130



F.131

En esta secuencia hemos visto cómo palabras y música tienden un puente que favorece el acercamiento entre Jerry y Dale. Ante la resistencia primera por parte de la mujer, el hombre despliega todas sus capacidades para conseguir acercarse a aquella que, tras rechazarle *a priori*, corre para protegerse en sus brazos ante el empaque de la tormenta, ante el empuje de la pulsión.

El baile, inicialmente simétrico en pasos y vestuario, acaba siendo cortocircuitadamente asimétrico en el momento en que la pareja consigue abrazarse, pero también queda señalado que, en tanto que hombre y mujer chocan, se establece la necesidad de llegar a un acuerdo entre ellos, como indica ese gesto final de ambos dándose la mano felicitándose por haber conseguido equilibrar la lucha de fuerzas.

La convención hollywoodense que asocia *tormenta* con violencia y erotismo, nos conduce aquí indefectiblemente al encuentro sexual, o al menos, por el momento, a su latencia; pero un encuentro sexual abordado como *tormentoso*, es decir, conflictivo, no tildado precisamente de un romanticismo melifluo. Ya desde el primer momento en que Jerry y Dale bailan juntos, su encuentro es planteado como un reto, una batalla sexual en la que ambos manejan sus propias armas³⁶⁸ y que demora el momento de goce que aguarda, antes y después del cual habrá que superar serios obstáculos.

Un nuevo fundido en negro pone fin al segundo segmento narrativo de *Top Hat* en el que ha tenido lugar cierto acuerdo entre las partes para bailar en ese pequeño *paraíso* improvisado que les ha acogido en medio del bosque y de la tormenta. La sensación que domina en este momento de la trama es la de la ilusión de que a pesar de que existe una lucha de fuerzas, la resistencia puede ceder y las diferencias entre hombre y mujer se pueden soslayar de inmediato y simplemente pasarlo bien. No obstante también está presente la dimensión temporal. A penas ha transcurrido media hora de película. Jerry y Dale se acaban de conocer. Sabemos pues que la ilusión va a quebrarse de alguna manera, puesto que no hay relato sin conflicto.

³⁶⁸ Altman señala el enfrentamiento de Astaire y Rogers en los bailes preliminares al baile romántico a lo largo de la serie de películas que protagonizan como su “marca” particular: *More than the romantic dance, it is the challenge dance that constitutes the Astaire/Rogers trademark – the dance that grows out quarreling, even out of mutual insults, and wich during the course of dancing bends that opposition and its energy toward a preliminary model of union, later developed in the conclusive romantic dance.* Altman, Rick. *The American Film Musical* (1987). Op.cit. p. 163.

5.3.15. El primer telegrama de Madge

[Secuencia 7 (0:26:41 – 0:29:07)]

Dale vuelve a la habitación del hotel entusiasmada (F.132). Allí la espera Beddini, rodeado de las flores enviadas por Jerry (F.133); así recibe el diseñador a su modelo, enmarcado en un contexto arquetípicamente femenino que le sitúa en una posición totalmente inofensiva para la mujer. El amaneramiento del personaje confirma que la relación entre Beddini y Dale es sólo profesional, aunque también esté tildada de confianza suficiente para que Dale cuente de inmediato al diseñador, como si de su mejor amiga se tratase³⁶⁹ lo que le acaba de pasar: se ha enamorado (F.134).



F.132



F.133



F.134

Beddini reacciona preguntando de inmediato por la identidad de ese hombre por el que Dale suspira, y ahí Dale se da cuenta de que desconoce su nombre, desconocimiento que será determinante para el planteamiento del enredo, pero que en principio no supone un

³⁶⁹ Vemos en esta relación algo que se repite en algunas comedias románticas actuales, donde la protagonista tiene de confidente a un amigo homosexual, con el que mantiene una relación profesional y que le sirve de apoyo en los momentos de crisis. Un ejemplo de ello lo encontramos en la relación que mantienen los personajes interpretados por Julia Robert y Rupert Everett en *La boda de mi mejor amigo* (P. J. Logan, 1997).

problema, pues Dale, sin concederle demasiada importancia al dato, opta por llamarle *Adán*, ¿qué mejor nombre para el que acaba de ser su compañero en el Paraíso?

Pero poco queda de Paraíso, pues cuando Beddini lee el telegrama de Madge, amiga de Dale, donde les convoca a viajar a Venecia, asoma un nombre y una presencia que serán determinantes: el marido de Madge está en ese hotel.

Madge se perfila como destinadora de una tarea, al igual que Horace, pues a través de sucesivos telegramas convoca al héroe y a la mujer a un nuevo escenario, pero también actúa como detonante del conflicto: al anunciar la estancia de Horace en el hotel, Dale no tardará en preguntar por él en recepción dando así comienzo el enredo. Antes de que esto suceda, ya empieza a ponerse en escena cierto desorden: cuando Beddini le dice a Dale que el marido de Madge está en el hotel, vemos a Dale ataviada de manera radicalmente opuesta a como antes se nos presentó en el mismo marco (**F.135** / **F.37**).



F.135



(F.37)

5.3.16. La primera bofetada

[Secuencia 8 (0:29:07 – 0:30:35)]

Dale, de nuevo brillantemente vestida, pregunta en recepción por la habitación de Horace Hardwick. Allí le informan de que está hospedado justo encima de ella, dato que provoca en Dale un gesto de incredulidad y desconcierto (**F.136**). De inmediato el recepcionista ve a Horace y a Jerry en el entresuelo del hall y señala a Hardwick. Una gran lámpara (**F.137**), tan brillante como Dale, impide a la mujer ver que Horace ha entregado a Jerry las pertenencias con las que el recepcionista le ha descrito (**F.138**).

El camino recorrido por Dale desde la recepción hasta el punto donde Jerry le será visible está filmado con cierto dramatismo; en ese desplazamiento, el brillo de la mujer

enamorada (F.139) es eclipsado por la oscuridad de las figuras que se interponen (F.140) y la sombra que sobre su rostro se cierne (F.141), un rostro que mira al suelo (F.142) antes de elevarse (F.143) para ver cómo la figura del hombre cae irremediabilmente por esa especie de tobogán que dibujan las escaleras (F.144). Dale contempla con estupor (F.145) una caída que metaforiza la decepción de la mujer al comprobar sus temores: quien la ha cortejado parece ser el marido de su mejor amiga.



F.136



F.137



F.138



F.139



F.140



F.141



F.142



F.143



F.144



F.145

Jerry, ajeno a la confusión de Dale, interpela a la mujer en la puerta del ascensor bromeando con los recursos de la complicidad adquirida esa mañana (F.146), pero de inmediato recibe una bofetada de Dale después de que ella recite con ironía una de las frases del cuento que ideó Jerry: *¡Un nubarrón torpe y una nubecilla esponjosa!* De nubecilla esponjosa nada, pues Dale da a Jerry una sonora bofetada (F.147-F.148).



F.146



F.147



F.148



F.149

La secuencia se cierra con un plano de Jerry de espaldas a nosotros, enmarcado por esa gran arpa que decora la puerta del ascensor (F.149). En esta extraña posición sostenida en plano durante unos segundos, el cuerpo de Jerry tapa ese círculo que antes veíamos entre él y la mujer (F.146). Esa metafórica representación de las medias naranjas por fin unidas desaparece tras la oscuridad de la figura masculina que queda aprisionada, sin rostro, entre picos, pero también flanqueada por flores, unas flores, símbolo de lo femenino, que parecen querer arroparle en su extrañeza.

5.3.17. El miedo al escándalo

[Secuencia 9 (0:30:35 – 0:37:45)]

La dirección del hotel busca al culpable de importunar a la dama. Tras el desengaño, Dale se nos presenta sentada, o más bien postrada, con gesto de decepción y preocupación (F.150), desdibujada en el centro del plano y rodeada de varios personajes masculinos pendientes de eso que ha pasado.

Beddini pregunta a Dale si *Adán mordió la manzana* y ella responde afirmativamente. Queda ahí señalada la importancia que la mujer da al encuentro en el parque. Pronto veremos qué importancia da Jerry al mismo encuentro.

Ante el ofrecimiento de protección por parte de los responsables del hotel, Beddini se define como suficiente protección; el empaque con que manifiesta esto casa con su atuendo, esta vez oscuro, dotado de mayor definición en escena (F.151) que el que lucía anteriormente (F.133).



F.150



F.151



F.152



F.153

En paralelo, en la habitación de los hombres, Horace busca una explicación del comportamiento de la mujer (F.152), y Jerry, sentado de manera informal, lejos de parecer tan preocupado como Dale, no la encuentra (F.153). Su respuesta manifiesta su ligereza, y contrasta con la respuesta que Dale ha dado a Beddini ante una pregunta de similar naturaleza; queda señalado en este contraste la distinta gravedad que conceden hombre y mujer al mismo encuentro, pues en tanto que Dale afirma que *Adán mordió la manzana*, Jerry no recuerda que pasase nada merecedor de una bofetada. Lo que se puso en escena en la secuencia del parque, aún sin ser un encuentro sexual determinante, sí hablaba de su latencia, y es a esa tensión sexual a la que Dale concede importancia, una mayor importancia que la que concede Jerry, condicionada, eso sí, por el conflicto que supone para *Eva* creer que *Adán* ya está comprometido.



F.154



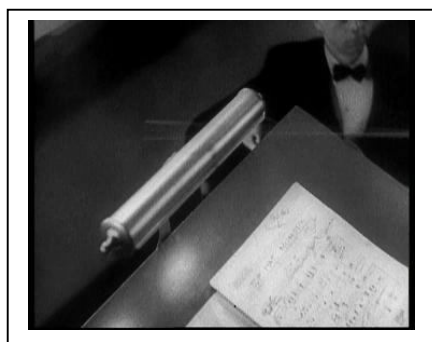
F.155

Quien sí está preocupado por lo sucedido es Horace, pero su preocupación se centra en el temor a un escándalo que pudiese perjudicar el espectáculo de Jerry, del que él es productor. Horace manifiesta su deseo de que le hubiese pasado a él y no a Jerry, poniéndose así en el papel de padre-protector de su amigo. Esta protección se constata cuando le pide que se esconda de los responsables del hotel, que efectivamente plantean la posibilidad de un escándalo (F.154-F.155). Horace se enfrenta a este problema con ayuda del mayordomo Bates, quien, por indicación de *su amo*, asume la responsabilidad de lo ocurrido y a continuación la tarea de vigilar a Dale. Horace tiene un temor: que Dale sea una intrigante capaz de envolver a Jerry en un escándalo para adquirir fama gracias al bailarín.

Beddini y Dale se marchan del hotel camino de Venecia, y Bates, cumpliendo la tarea asignada, les sigue. Pero el conflicto desatado tras la bofetada no ha rebajado el interés de Jerry por conquistar a Dale, aun sin entender su comportamiento, por lo que éste va en busca de ella a su habitación. Allí se encuentra con las mujeres de la limpieza tirando las flores, acto subrayado con un primer plano que, mediante un puente sonoro, nos conduce a un nuevo escenario: el foso del teatro donde a continuación veremos a Jerry actuar (F.156-F.157).



F.156



F.157

5.3.18. El jarrón y la batuta

En la secuencia que acabamos de analizar, varios golpes han marcado un nuevo estado de la cuestión: tras la bofetada de Dale a Jerry, y el vaciado del jarrón en primer plano, los golpes de la batuta sobre el foco de luz del atril del director de orquesta señalan que la tarea del hombre en parte va a ser buscar la armonía en el desconcierto, una tarea que aún planteará grandes obstáculos, y supondrá tener que enfrentarse a espejismos y a especulaciones.

El jarrón vacío del lado de la mujer, y la erecta batuta marcando el ritmo del lado del hombre, configuran dos nuevos elementos que pasarían a formar parte de la lista de parejas de términos en dialéctica para la construcción de lo masculino y lo femenino en este relato, y que recapitulamos a continuación:

Hombre / Mujer
Sombrero / Falda
Ruido / Silencio
Actividad / pasividad
(baile) / (reposo)
Arriba / Abajo
(cielo) / (tierra)
Espejo / Concha
Fuera / Dentro
Visible / Oculto

Batuta en acción / Jarrón hueco

Las parejas de elementos en dialéctica que aquí aparecen apuntadas han sido exploradas y justificadas en sus momentos de aparición. Ahora debemos detenernos someramente en la nueva dialéctica planteada: batuta en acción/ jarrón hueco.

El bailarín Jerry Travers, como la batuta, va a entrar en acción, como veremos en el análisis del número musical que llega, realizando en escena un esfuerzo físico

notable³⁷⁰, dotado de ligereza e ingravidez³⁷¹; sus movimientos coreográficos van a ir abrochados a la situación sentimental que vive respecto a la mujer en el momento de la actuación artística. Una actuación que rima con la actividad que habrá de desempeñar para la reconquista de aquella que le acaba de rechazar por razones desconocidas para él, y que llevará a cabo con la misma soltura y facilidad que parece acompañarle sobre el escenario al bailar.

Por otro lado, la postura femenina está ahora apuntada por ese jarrón³⁷² vaciado de flores. La delicadeza, la belleza representada por las flores, símbolo de lo femenino pero a su vez de la fugacidad de las cosas, ha dado paso a un hueco al que nada cubre³⁷³. Un hueco desnudo, un seno vinculado a la mujer, que se localiza como desgarró en el

³⁷⁰ Catherine Clément, en el epistolario intercambiado con Julia Kristeva, le comenta a su interlocutora: *¿Has visto alguna vez a un cantante o director de orquesta cuando salen de escena? Jadean. Tras la célebre aria del final del primer acto de Don Giovanni de Mozart, el cantante, postrado, se queda sin respiración durante largos minutos y le cuesta recuperar el aliento. Al final de un concierto, el director de orquesta ha perdido algunos gramos y su uniforme - el frac negro - está bañado en sudor. Sin embargo su batuta es ligera; pero, dice, el esfuerzo de llevar la orquesta a golpe de brazo es terriblemente agotador (...) La ligereza se paga siempre con un peso físico enorme. El resultado tiene que ver con lo sagrado de la escena, cuando acaba la representación, el artista cae en un blues de fatiga. De ahí su necesidad, cuando acaba el espectáculo, de prolongar la noche para absorber el esfuerzo y llevar de nuevo al cuerpo a la norma de la sociedad, abandonada durante el tiempo del ejercicio. La ingravidez se paga con sudor.* Clément, Catherine y Kristeva, Julia: *Lo Femenino y lo Sagrado* (1998). Ed. Cátedra. Madrid (2000). p. 208.

³⁷¹ Son muchos los escritos dedicados a loar el increíble don que poseía Fred Astaire para la danza. Rescatamos aquí unas palabras de Cabrera Infante en las que habla de la ingravidez de Astaire: *Fred Astaire es un bailarín de veras asombroso, a quien ni siquiera el Gran Gene (Kelly) puede emular aún cuando menos lo imita. Ese perfecto bailarín total va del caminado al baile y la apoteosis de la danza que consigue aún en su número menor. Pero es que Astaire nunca bailó números menores. (...) Una autoridad absoluta ha dicho de él en serio: "Es el más grande bailarín del siglo". Esa voz con acento que no duda es de Nureiev - a quien ha hecho eco su colega y coterráneo Mikhail Barishnikov. Ambos podían haber susurrado el nombre de Nijinski, pero han gritado, saltando por encima de la barra del ballet y de la barrera rusa, FRED ASTAIRE. (...) Para ese artista que ha hecho siempre parecer fácil lo imposible (burlar la ley de la gravedad, por ejemplo, o al tiempo) todo ha sido per aspera ad Astaire.* Cabrera Infante, Guillermo. *Cine o Sardina*. Ed. Alfaguara. Santillana. Madrid (1997). pp. 52-53.

³⁷² Jarrón: *Símbolo de continente y, como todos ellos, correspondiente al mundo de lo femenino. El jarrón de oro o de plata con una azucena es el emblema de la Virgen que parece con mayor frecuencia en la iconografía religiosa. El jarrón con tapa es uno de los ocho emblemas de la buena suerte del budismo chino; significa la totalidad, el estado de suprema inteligencia triunfando sobre el nacimiento y la muerte.* Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor S.A. Barcelona (1991). p.259.

³⁷³ Podemos afirmar también que el jarrón, como objeto, tiene un tiempo en sí mismo; en el sentido de que un jarrón es algo que perdura en el tiempo, en contraste con la degradación de las flores que puede contener recordemos, desde una perspectiva arqueológica, los jarrones que nos han llegado de la antigüedad, inmutables, como fósiles; aunque en su origen sí son fruto de una metamorfosis, por ejemplo, desde la arcilla. Torres Hortelano, Lorenzo Javier. *Primavera tardía de Yasujiro Ozu: cine clásico y poética Zen*. Caja España, Obra Social. Valladolid (2005). p. 304. En nuestras consideraciones sobre la importancia simbólica de este jarrón vaciado en un momento clave de la trama de *Top Hat* hemos prestado especial atención al análisis realizado por Lorenzo Torres en su tesis doctoral sobre la película de Ozu *Primavera Tardía*. En ella, el plano de un jarrón en un momento también clave de la trama plantea un interrogante sobre su transcendencia. Allí, como aquí, la dialéctica lleno/vacío se perfila como parte de la estructura simbólica del relato.

transcurrir del romance. Pero también como un vacío del lado de lo femenino que puede ser llenado por el lado de lo masculino; un *recinto para el goce*³⁷⁴. Así, el jarrón, ahora sin flores que lo ocupen, colabora en la construcción de la estructura simbólica que va configurando, junto a otros operadores textuales, la diferencia sexual; se articula ahora, a través de un objeto, el jarrón, esta nueva pareja de términos con los que en *Top Hat* se escribe la diferencia entre hombre y mujer:

contenido / continente
(no llena, ocupa un hueco) / (no se llena, acoge un contenido)

Ambos elementos habrán de converger en tanto el lado masculino se ocupe de ese lado femenino de una manera activa, sin que esta actividad decaiga en paralelo a la caída de las flores en la basura. Puesto que la imagen del jarrón siendo vaciado se funde, también a través del sonido, con la imagen del golpear de una batuta - batuta por tanto en acción-localizada en el terreno masculino donde Jerry va a *desafiar la ley de la gravedad* con sus pasos de baile – y también de la gravedad de lo ocurrido con la mujer-, podemos esperar que ese hueco, el jarrón, la mujer, desprovisto ahora del adorno de las flores, y por tanto más *áspero*, no va a provocar un desentendimiento, ni un desconcierto en el hombre, sino todo lo contrario. La batuta en movimiento indica un orden deseado, la búsqueda de una armonía en las notas musicales que van a ocupar el silencio. Un silencio que también será ocupado sobre el escenario teatral por los intensos pasos de claqué de Jerry, quien golpeará el suelo con una levedad que pareciera ajena a la gravedad, pero a la vez con esa fuerza que fue capaz, primero de despertar a la mujer, después de hacerla bailar, y ahora de convertirla con más intensidad en el objeto de deseo al que apunta con determinación, aunque no sin cierto temor, como veremos en el análisis de la coreografía del número musical que llega.

³⁷⁴ Torres Hortelano, Lorenzo Javier. *Primavera tardía de Yasujiro Ozu: cine clásico y poética Zen*. Caja España, Obra Social. Valladolid (2005). p. 304.

5.3.19. El segundo telegrama de Madge

[Secuencia 10 (0:37:45 – 0: 39:15)]

Ya apuntamos en el análisis de *No String* la vinculación que hay en este film entre los hombres y los espejos. La secuencia que ahora se nos presenta pondrá de nuevo en escena esta relación de manera determinante, pues en los reflejos del espejo del camerino teatral queda escrita la confusión de identidades, eje del conflicto planteado en la trama.



F.158



F.159



F.160

De los toques de batuta del director de orquesta llegamos al camerino de Jerry. Es la noche en la que bailarín y productor estrenan espectáculo; Jerry se prepara para salir a escena, pero su atención se centra en el interrogante sobre la mujer, un interrogante que tiene entre las manos (F.158), pues lo que mira sujetado por su mano derecha es una flor salvada del suelo de la habitación de Dale. Pronto llega Horace, entusiasmado por el éxito de Jerry y con tiempo, por fin, para leer un telegrama de su mujer que guarda desde que se lo entregaron en el hotel³⁷⁵. En este telegrama, Madge anuncia la llegada al Lido de su amiga Dale Tremont. Al oír este nombre, Jerry se da cuenta de que quien le aguarda en Venecia (la mujer que los Hardwick le han buscado) es aquella de la que ya se ha enamorado, por lo que propone a Horace partir hacia allí justo al término del espectáculo. La respuesta al interrogante sobre la mujer, el porqué de su reacción violenta, está escrito en ese espejo delante del que conversan Jerry y Horace; allí se concreta la confusión especular de los dos protagonistas masculinos de este relato cuyas figuras se funden en el espejo en el centro del plano (F.159), pero esta confusión se matiza cuando Jerry se nos muestra entre Horace y su propio reflejo (F.160); se subraya ahí que el conflicto incumbe a Jerry más que a Horace, aunque, como veremos pronto, Horace también habrá de superar ciertos obstáculos en su papel frente a la mujer.

³⁷⁵ La demora de Horace en prestar atención a Madge se acusará también en una secuencia posterior.

5.3.20. El escenario teatral como escenario de deseo

Cuarto número musical: “Top Hat, White Tie and Tails” (“Sombrero de copa, pajarita blanca y chaqué”)

[Secuencia 11 (0:39:15 – 0:44:01)]

[Duración del número musical: 5’ 16’’ (00:39:15 – 0:44:01)]

La secuencia que ahora se nos presenta es un número musical teatral (**F.161**), aunque como veremos, está íntimamente integrado en el devenir del relato.

Letra (Canta Jerry- Fred Astaire)

I just got an invitation through the mails

(He recibido una invitación por correo)

"Your presence requested this evening

(Pide mi presencia esta noche)

It's formal, a top hat, a white tie and tails."

(de etiqueta, sombrero de copa, pajarita blanca y chaqué)

Nothing now could take the wind out of my sails

(Nada puede apagar el viento de mis velas)

Because I'm invited to step out this evening

(Porque estoy invitado esta noche)

With top hat and white tie and tails

(sombrero de copa, pajarita blanca y chaqué)

I'm puttin' on my top hat,

(Me pongo mi sombrero de copa,)

Tyin' up my white tie,

(anudo mi pajarita blanca,)

Brushin' off my tails

(cepillo mi chaqué,)

I'm dudin' up my shirt front,

(preparo mi camisa,)

Puttin' in the shirt studs,

(me pongo mis gemelos,)

Polishin' my nails,

(y abrillanto mis uñas)

I'm steppin' out, my dear,
(voy a respirar)
To breathe an atmosphere
(un ambiente)
That simply reeks with class;
(que huele a clase,)
And I trust that you'll excuse my dust
(y espero que excuses el polvo)
When I step on the gas,
(cuando apriete el acelerador)
For I'll be there,
(porque allí estaré yo)
Puttin' down my top hat,
(con mi sombrero de copa,)
Mussin' up my white tie,
(ajustándome la pajarita,)
Dancin' in my tails
(bailando con mi chaqué)

Puesto que estamos ante el número musical que da título al film, es de esperar que el *sombrero de copa* adquiriera especial protagonismo. Y así es, pues tanto Jerry como el coro de bailarines que lo acompañan visten chaqué, pajarita blanca, bastón y sombrero de copa. Pero se hace notar una diferencia entre el protagonista y su coro: sobre el escenario, el sombrero de Jerry brilla ahora tanto como brillaba el de Horace en la segunda secuencia, mientras que los del resto de los bailarines son mates, como el de Jerry lo fue (F.162). Localizaríamos aquí ya cierta evolución en el personaje, que, en tanto se prepara, según narra la canción, para acudir a una fiesta, como símil de su preparación para ir al encuentro de Dale en Venecia, ha asumido *la tarea heroica encomendada* – afrontar el encuentro con la mujer, *la fiera*, la que le abofetea - a pesar de las dificultades. Por ello ha adquirido un grado más: el brillo de esa prenda que se localizaba desde un principio como metonímica de la masculinidad.



F.161



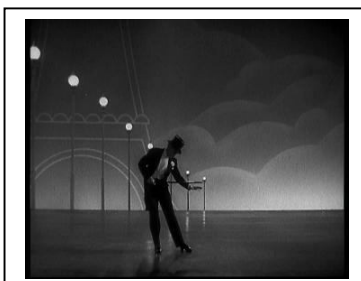
F.162



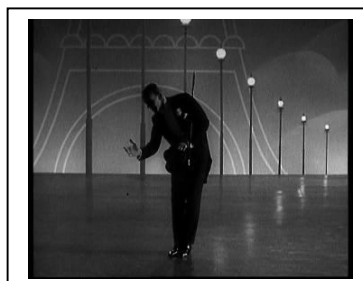
F.163



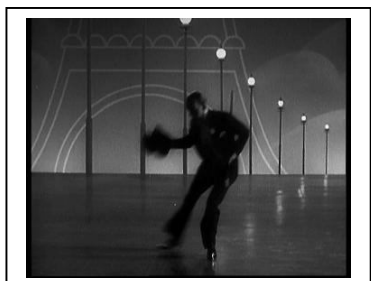
F.164



F.165



F.166



F.167



F.168



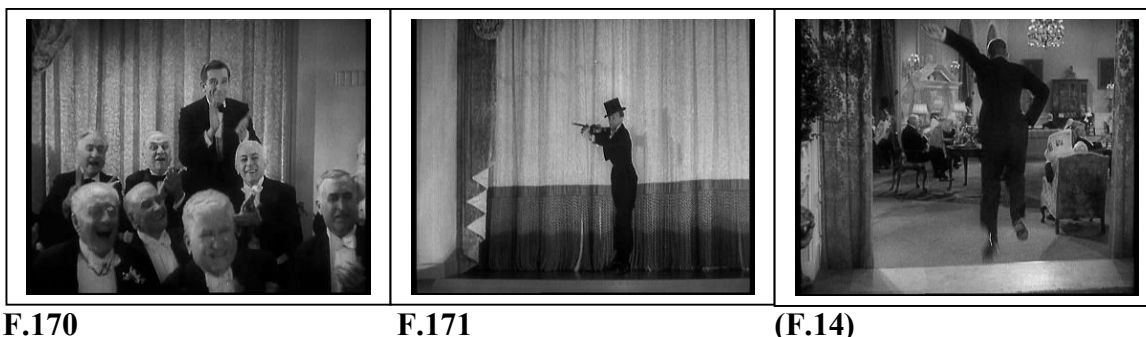
F.169

El número transcurre en un escenario teatral cuyo telón de fondo está protagonizado, a la izquierda del plano, por una inmensa Torre Eiffel (F.161), que además de connotar la sofisticación, la elegancia y el *bonne vivant* parisino, colabora en aportar *virilidad* a la puesta en escena junto a esos otros elementos de marcada verticalidad: las farolas, que colocadas marcando la perspectiva y la profundidad del espacio y trazando una diagonal que señala al protagonista, completan el decorado; y los bastones y sombreros de copa que portan todos los hombres presentes en escena.

La coreografía es por momentos en grupo y con simetrías (F.163), teniendo como centro el baile en solitario de Jerry, que si bien empieza siendo ligero y desenfadado (F.164) acaba impregnado de cierto dramatismo, matizado por la iluminación que tiende a oscurecer el escenario, y por los pasos de baile que escenifican lo que en la evolución del cortejo se avecina: la bofetada que ha recibido de Dale no ha mermado su interés por ella, sino todo lo contrario: ha sido una llamada de atención, una interpelación sexual. La mujer que le resulta fascinante a Jerry requiere ser conquistada, y para ello deberá enfrentarse a ella con empaque (F.165). A pesar de que se acerque a ella de manera galante (F.166), puede ser rechazado (F.167). Vemos así cómo el deseo de conquista de Jerry está atravesado por un principio de realidad que supone asumir obstáculos, que, lejos de desmotivarle, le arman de valor.

Y de armas precisamente versa el último bloque del número; si hay un momento especialmente chocante en esta coreografía es ese en el que Jerry utiliza su bastón a modo de rifle y *dispara* a los componentes del coro derribándolos uno a uno, ofreciendo mayor resistencia a ser derribado ese que se localiza en ese mismo lugar donde Jerry estuvo (F.165), el lugar señalado por la diagonal que marca la línea de luces (F.168). Podemos interpretar este gesto como el deseo del protagonista de eliminar las identidades en espejo, concentrado ya todo su interés en lo radicalmente diferente: la mujer. En cierto grado se va desdibujando el narcisismo, aunque también hay una declaración de intenciones: el deseo de ser el único hombre, entre todos los varones, para encontrarse con una mujer única. Si en la letra de la canción ha descrito un atuendo, con todos los atributos de su condición sexual, que en nada le diferencia del resto de los hombres en escena (salvo el brillo de su sombrero), simbólicamente eliminará al resto de las figuras masculinas para ser el único que quede en pie, junto a la figura de la Torre Eiffel, firme y altiva (F.169).

Podríamos pensar que la integración narrativa de este número en la trama es relativa, ya que goza de cierta autonomía por formar parte de un espectáculo teatral. Su presencia se podría justificar simplemente por el mero hecho de que Jerry es un artista de variedades, pero creemos que la integración en la trama es plena en tanto que, tras el aparente fracaso del cortejo puesto de manifiesto en la secuencia de las flores arrojadas a la basura, Jerry reactiva su optimismo gracias al telegrama de Madge leído en el camerino, con el que un nuevo escenario de deseo se perfila como destino: Venecia. Pero antes de ir a Venecia desde Londres, Jerry pasa representativamente por París, *la ciudad del amor*. Al bailar en público, con un coro que le secunda, vive un momento de esplendor en el que escenifica su optimismo ante la tarea designada por ese telegrama que lee en escena, réplica de aquel que le acaba de leer Horace en el camerino. Además, ahora, sobre el escenario, Jerry goza de la aprobación pública de los miembros del *Club silencioso* que antes le reprobaron, pues antes, cuando Jerry zapateó delante de ellos en el club, lo hizo fuera de lugar, en ese umbral que bien podría ser visto como un pequeño escenario flanqueado por cortinas y mostrado al espectador de espaldas al artista (F.14).



F.170

F.171

(F.14)

No deja de resultar curioso que no aparezca ninguna mujer en esta secuencia (ni en escena ni en el público) aunque sí se plantea en la canción la posibilidad de un encuentro con el sexo contrario en esa fiesta a la que es invitado y desea acudir el artista (réplica de ese destino real al que partirá de inmediato). También llama la atención el entusiasmo con el que aplaude ese público exclusivamente masculino (F.170), al que también acaba *disparando* Jerry antes de hacer mutis (F.171). Por la expresión de los rostros de los espectadores diegéticos se constata que algo del lado del deseo y el erotismo ha sido enunciado en escena con extrema claridad.

5.3.21. Mujeres con los pies en la tierra. Dale se confiesa con Madge

[Secuencia 12 (0:44:01 – 0:46:31)]

Ya en El Lido, Dale y Madge se reúnen en una mesa junto a un canal cuyas aguas están repletas de bañistas, pero como veremos, las dos mujeres que capturan nuestra atención tienen los pies bien puestos en la tierra. Sobre todo Madge, que no tarda en preguntar a Dale si conoció a Horace, su marido, en Londres. Ante la inquietud que esta pregunta despierta en Dale, Madge intuye que Horace pudo haber coqueteado con ella, cosa que Dale confirma (F.172). Madge no se sorprende demasiado, ni muestra preocupación, diciendo: Horace coquetea siempre que puede. No significa nada (F.173).



F.172



F.173

Estamos ante una mujer madura, tanto por su edad (es mayor que Dale, lo que la sitúa en un nivel de experiencia y sabiduría superior al de su amiga, en simetría con Horace respecto a Jerry) como por demostrar que el juego de la seducción no supone para ella amenaza alguna. Dale, ante ese *No significa nada* con el que califica Madge el supuesto coqueteo de su marido, se muestra contrariada (F.174); recordemos que el coqueteo del supuesto Horace sí significó algo para Dale (*Adán mordió la manzana*). Ante el gesto de Dale, Madge enuncia una de las diversas lecciones que dará a su joven amiga en lo que queda de relato, donde figura inscrita la experiencia adquirida con los años: *Querida, a mi edad aceptas a los hombres como son...* (F.175).

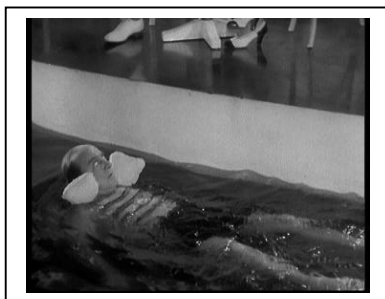


F.174



F.175

Mientras ambas mujeres mantienen esta conversación, que aun siendo amistosa, no deja de ser un enfrentamiento, hay un tercero presente: Bates, quien, ataviado como un bañista dentro del agua, cumple la tarea asignada por Horace de espiar a Dale (F.176).



F.176

5.3.22. Hombres en el aire. Horace se confiesa con Jerry

[Secuencia 13 (0:46:31 – 0:47:53)]

Durante el viaje hacia El Lido, Horace insiste en advertir a Jerry de las consecuencias del escándalo. Califica a Dale de *intrigante* (F.177) y dice haber oído rumores sobre ella en el hotel londinense, sin duda los extendidos por los empleados de la floristería.



F.177



F.178



F.179



F.180

Como muestra de su saber sobre los riesgos que corre Jerry (F.178), Horace confiesa a Jerry su affaire extramatrimonial con una tal Violette (F.179), a la que conoció en un parque zoológico. Violette era una chica a la que le asustaban las cigüeñas, cuenta Horace a Jerry (F.180). No parece muy aventurado pensar que la relación de Horace con Violette fue algo más complicada que un simple affaire, teniendo en cuenta lo que simboliza popularmente la cigüeña. En cualquier caso existirían similitudes entre las circunstancias de la relación de ambos hombres con sendas mujeres que habrían de situar el relato de Horace como ejemplar para Jerry: Horace se acercó a Violette en un parque zoológico donde la chica se mostró asustada por las cigüeñas y él se ofreció a protegerla. Jerry se acercó a Dale en un parque-academia de equitación donde la chica se mostró asustada por los truenos y él se ofreció a tranquilizarla.

De esta manera el personaje de Horace Hardwick adquiere una nueva dimensión; en su confidencia, localizada justo en el centro del relato, el tema que se aborda, aun apuntado de manera sintética y casi críptica, adquiere especial importancia por su centralidad: habla de la infidelidad llevada a sus máximas consecuencias y de la posibilidad de que si se descubre pueda producir un escándalo; pero también, por la manera en que Horace narra este episodio, el tema que se aborda es el de la debilidad ante la seducción. Ambas lecturas constituyen los conceptos nucleares del enredo planteado. El protagonista de esta escena es Horace, aquel con quien es confundido Jerry, protagonista del film, enamorado de la mujer que cree haberse enamorado de Horace. La conversación que transcurre en el interior del avión que lleva a ambos personajes desde Londres a Venecia supone un punto de inflexión en la trama; por tanto es un periodo de transición desde el lugar donde surge el conflicto entre los protagonistas hasta el lugar donde se resolverá. Es una escena que sucede en el aire - de momento, en la trama, todo está en el aire- y en la que se habla de la amenaza que pueden suponer esas mujeres a las que Horace denomina *vampiresas* capaces de desestabilizar un orden, una estructura. Horace demuestra que no sólo sabe de lo que es estar casado, sino también de lo que es transgredir la ley del compromiso (F.178). Su confesión está teñida de inocencia por su parte, pues fue la vampiresa Violette la que sedujo a Horace y no al contrario. Esta confidencia se presenta como una seria advertencia para Jerry, que ha de ponerse a salvo de la seductora e *intrigante* Dale (F.177). Aunque Dale, más que una mujer intrigante, es una mujer intrigada; y sabemos que Horace no es pasivo ni inocente, puesto que no se demora en acudir a la llamada de la seducción, como vimos cuando,

tras responder al teléfono en el hotel londinense (**F.38-F.41**) no dudó ni un momento en acudir al encuentro de esa mujer desconocida que, según creyó entender, le esperaba. Horace, más allá del compromiso matrimonial, no parece poner reparos en relacionarse con soltura con otras mujeres, confirmando el conocimiento que demostró tener su mujer de este comportamiento en su conversación con Dale.

Pero, ¿cómo reacciona Jerry ante la advertencia de Horace y la confesión? Podríamos decir que ni se inmuta. Mientras que Horace, en el trayecto hacia el encuentro con las mujeres, se muestra preocupado y nervioso, no sólo a través de sus palabras sino también a través de la inclinación de su cuerpo, y la búsqueda de la complicidad de Jerry con la mirada y el acercamiento físico en la confidencia, Jerry realiza el viaje aparentemente relajado, hojeando una revista, reforzado positivamente por la luz del cielo que entra por la ventana del avión tras él; aunque esta imagen también indicaría que, de alguna manera, Jerry está en las nubes, imaginando ya el reencuentro inmediato con Dale; y de las nubes quiere bajarle Horace con su preocupación. El punto de inflexión también se acusa en cierta alteración de la jerarquía de un personaje respecto al otro. Hasta el momento Horace ha mostrado mayor empaque que Jerry y una sabiduría superior que le autorizaría para aconsejar a su amigo. Aquí parece seguir en esa línea, en la medida en que vemos su imagen fundida con la del piloto del avión -el conductor, el que conoce el rumbo a seguir- (**F.177-F.178**). Pero su empaque pierde densidad al acercarse a Jerry, quien por el contrario adquirirá mayor relevancia. La oscuridad del traje de Jerry y la claridad de su corbata contrastan con el traje claro y la corbata oscura de Horace en ese plano medio donde se confiesa con Jerry (**F.179-F.180**), conservando la postura ligeramente inclinada que ya tenía antes de acercarse y que contrasta con la de Jerry, quien, escuchando las advertencias y preocupaciones de Horace, se mantiene firme y tranquilo, confiado a su deseo y concentrado en la tarea que le aguarda.

5.3.23. La penitencia de Horace

[Secuencia 14 (0:47:54 – 0:51:35)]

Dale y Madge esperan la llegada de los hombres (F.181). Vemos a Dale en actitud similar a la de Jerry en el avión: aparentemente tranquila, hojeando una revista, pero por primera vez vestida de oscuro, desprendida en parte de la inocencia con la que actuó en Londres, con su deseo ensombrecido, ¿con su feminidad de luto? Madge, en el centro del plano, mira de reojo a Dale, sentada a su derecha, mientras esperan, ¿quizá pensando en que sea una amenaza real para su matrimonio, o tal vez preocupada por el desengaño de su joven amiga? Parecería que en Madge resuena la frase *No significa nada* con la que diagnosticó el relato de Dale y despierte en ella cierta compasión. Entre Dale y Madge vemos una puerta ojival en el fondo del plano, abriendo una horquilla entre las dos mujeres, cuya determinación y firmeza quedan suscritas por las columnas que hay detrás de cada una. No obstante aquí ambas están en situación de espera aguardando la llegada de los hombres, en un espacio cargado de elementos no sólo verticales, sino también arquetípicamente femeninos, como las flores, y por donde otras figuras femeninas circulan.



F.181

Cuando los hombres llegan al Lido, Jerry de inmediato divisa a Dale, corre hacia ella pero Dale desaparece en el ascensor, como la última vez que se vieron, justo después de la bofetada; se indica así que la pareja ha de retomar la historia justo en el punto donde se interrumpió.

Pero antes Horace ha de empezar a rendir cuentas. En los últimos minutos del film este personaje ha sido dibujado como un casanova, tanto imaginario (supuesto seductor de Dale) como verdadero (amante real de Violette). Convendría aquí reparar en el apellido Hard-wick³⁷⁶, que traducido como argot inglés vendría a señalar cómicamente la virilidad del personaje que, aun moviéndose con cierta soltura en el terreno de la seducción, se nos presenta asustadizo y apocado frente a su mujer, pero también ante aquella con la que tuvo un affaire y en su relato le concede un amenazante papel de vampiresa.

Por tanto, no sólo la hombría de Jerry sino también la de Horace está en tela de juicio, y habrá de pasar una penitencia que comienza nada más aterrizar en Venecia, cuando es amenazado por el aparentemente inofensivo Beddini (F.182).



F.182

Como hemos anotado en otros momentos del análisis, cabe señalar ciertos matices diferenciadores entre dos objetos de igual naturaleza en pantalla; en la escena donde Horace es amenazado, goza de mayor densidad visual el oscuro sombrero de Beddini, quien hace una llamada de atención al supuesto seductor de Dale.

Pero también Madge interpela a su marido a este respecto, pues, si bien ha mostrado indolencia delante de Dale al escuchar los presuntos coqueteos de su marido, cuando se encuentra con él aborda la cuestión de manera inquisitiva.

Horace, alterado, desubicado tras la amenaza de Beddini, no repara en la presencia de su mujer, saludándola como a una extraña (F.183-F.185). Tras reconocerla y besarla vemos cómo aflora en Madge el tono irónico con el que se relaciona con su marido

³⁷⁶ *Hard*: Duro. *Wick*: literalmente *mecha*, aunque a veces esta palabra inglesa remite de manera informal, como tantas otras palabras cuyo sentido literal no es ese, al órgano sexual masculino.

constantemente (F.186-F.187), ironía que alterna con un tratamiento condescendiente y burlón (F.188-F.189).



F.183



F.184



F.185



F.186



F.187



F.188



F.189

5.3.24. Trampas y promesas

[Secuencia 15 (0:51:35 – 0:59:19)]

Tras el encuentro con su mujer, Horace acude a la habitación para hablar con Jerry de su nueva reocupación; una preocupación en la que ahora él es el implicado directo.



F.190



F.191

Horace se muestra apocado, derrumbado en ese sillón donde reposa su nerviosismo tras la accidentada y amenazante llegada a Venecia. Mientras, Jerry le escucha de pie, firme y atento, con los brazos en jarras, mostrando curiosidad y una preocupación acorde por lo ocurrido (F.190). Inmediatamente después somos testigos de una imagen simétrica en la habitación de las mujeres, donde Madge transmite a Dale el resultado de sus indagaciones mientras ella escucha con una postura similar a la de Jerry, también situada, como él, delante de una chimenea (F.191). El paralelismo de las posturas de Jerry y Dale, que ya vimos en las secuencias anteriores, cuando ambos aparecían hojeando una revista mientras sus respectivos amigos mostraban preocupación (la advertencia de Horace a Jerry ilustrada con su experiencia -F.178-, el mirar de reojo de Madge a Dale en la espera del aterrizaje de los hombres -F.181-) nos indican cierta coordinación de movimientos en la pareja de oponentes protagonistas, cuyo dificultoso reencuentro se avecina.

Pero hay más en ambos planos sobre lo que debemos reparar; algo que hasta cierto punto matiza lo que se viene acusando en el desarrollo del análisis, y que es la presencia/ausencia de lo especular, esta vez escrito en el suelo de las habitaciones. La habitación masculina tiene un suelo reflectante, en rima con la dialéctica entre los hombres de este relato y los espejos, y en contraste con el suelo de la habitación femenina cubierto de alfombras que amortiguan los reflejos y delimitan así las

dimensiones reales del espacio, sin duplicarlas como ocurre en ese escenario especular ocupado por los hombres, instalados en una habitación que ya de antemano se muestra más amplia que la femenina, como ocurría en la segunda secuencia de la película (F.26-F.29). Acaba de comenzar una sucesión de escenas que transcurren de nuevo en diferentes habitaciones en oposición; en una se posicionará lo masculino y en otra lo femenino, como ya ocurrió en el hotel londinense.

Dale se resiste a que *el supuesto Horace* niegue conocerla, por lo que planea seducirle yendo a su habitación para ponerle en evidencia. Pero antes de actuar, Dale pregunta a Madge: *¿Te importa que asuste a tu marido por mirar a otra mujer?*, a lo que su amiga responde: *Dale, ningún marido se asusta por eso*. De nuevo Madge se muestra indolente, acentuando su escepticismo frente al poder de la seducción. Esta reacción no desanima a Dale, que se dispone a actuar. A *actuar* también en el sentido de *poner en escena* una farsa que comprometa el honor del *supuesto Horace*.



(F.46)



F.192

F.193

F.194

Dale se dirige a la habitación que ocupan los hombres y volvemos a verla llamando enérgicamente a la puerta, como ya hizo en la segunda secuencia (F.46), aunque en esta ocasión su posición en el plano es bien distinta: ahora la puerta está situada a su izquierda en un escenario donde predominan las líneas curvas (F.192), a diferencia del anterior, donde regían las verticales. Ahora ella viste de color oscuro; el brillo de antes

se ha ensombrecido, aunque su feminidad aparece subrayada aquí por la gran flor blanca que luce en la solapa visible de su vestido, y por el pañuelo blanco que sujeta con la mano izquierda. Así pues, curvaturas y oscuridad señalan el conflicto del deseo de Dale, un deseo cuyo trayecto no es lineal ni inocente, sino sinuoso y con claroscuros.

Algo que también distingue una llamada de otra es la determinación: si la primera vez que llamó a la puerta de la habitación ocupada por el hombre no dudó, y luego el pudor tomó posiciones, ahora sucede lo contrario; el pudor por lo que está a punto de hacer (fingir), le hace dudar antes de llamar, pues ha de prepararse de antemano para afrontar su interpretación con suficiente frivolidad y desparpajo (F.192-F.194).

La confusión persiste, pues es Jerry quien recibe a Dale. Ella, empeñada en asustar al *supuesto Horace* inventa un pasado juntos. Durante la conversación que mantienen, Jerry y a Dale figuran flanqueando dos elementos situados en el centro del plano (F.195) que podríamos considerar como metonimias de sendos personajes: la concha de *Venus* –el sofá que vemos es del mismo estilo que el armazón de la cama de Dale en el hotel de Londres–, y el espejo de *Narciso*.

En esta escena vemos el único beso del film, dado por ella a él, como parte de su interpretación; concha y espejo quedan ahora del lado de Jerry (F.196), quien, entre los brazos de la mujer, se muestra asustado (F.197), aunque no retrocede ante lo que se le viene encima y sigue el juego a Dale, para acabar siendo él quien asusta a la mujer, que acaba huyendo de la habitación.



F.195



F.196



F.197

Horace, que ha oído la conversación, cree haber confirmado sus sospechas y hace prometer a Jerry que no se comprometerá con Dale hasta que no sepa a ciencia cierta cuáles son las verdaderas intenciones de la presunta *vampiresa* (F.198-F.199).



F.198



F.199

Horace hace prometer a Jerry que esperará, situado en el mismo lugar en que estaba Jerry cuando se le abalanzó Dale, con la concha y el espejo a su espalda, mientras que a la espalda de Jerry (como vimos a la espalda de Dale en el momento del beso –F.197-) vemos la figura que decora la puerta, una especie de farandulero que baila y a la vez toca la guitarra –y que evoca el carnaval veneciano del que más tarde seremos testigos- (F.198). Sobre esta figura se superpone entonces la figura de Jerry al hacer la promesa (F.199), lo que parecería indicar que la seriedad de cierto compromiso se pone ahora por encima de esa ligereza del comediante representado en la decoración.



F.200



F.201



F.202

De vuelta a la habitación, Dale y Madge vuelven a aparecer situadas en los mismos lugares de la habitación que cuando Dale decidió comprometer al *supuesto* Horace (F.200). Pero ahora Madge no está sentada, si no de pie tras el sillón, agarrada a su respaldo, algo inquieta y vestida con un traje oscuro, como Dale, quien, de nuevo delante de la chimenea, recibe, de espaldas a Madge, preguntas sobre lo sucedido: *Bueno, ¿qué paso?, ¿le asustaste?* A lo que Dale responde, sentada ahora ella en el

extremo del sofá: *Él me asustó a mí* (F.201). Ante esta respuesta retorna la ironía de Madge: *por la mañana, le miro bien y a mí también me asusta* (F.202). La inquietud que intenta ocultar Madge tras esa ironía se asoma en la posición de su cuerpo, sentado en el filo del sofá, junto a Dale, quien, queriendo que esa inquietud se manifieste, llega a decir a Madge: *No comprendes, intento decirte que temo haber ido demasiado lejos* (F.203), pero Madge conserva su actitud irónica, aunque se adivina en sus gestos y palabras cierta preocupación (F.204): *no habrás visto en Horace algo que yo no he visto nunca...*



F.203



F.204

Tanto la escala del plano utilizada en esta fase de la conversación como el tono de las palabras que intercambian las dos mujeres nos anuncian que se está bordeando la transgresión de la que seremos testigos en la siguiente secuencia donde reaparezcan Dale y Madge, con Jerry situado entre ambas.

5.3.25. Máxima transgresión y segunda bofetada

[Secuencia 16 (0:59:19 – 1:07:37)]

Horace sale de la habitación para reunirse con Jerry, Madge y Dale en el restaurante; parece que se aproxima el momento de que se aclare el equívoco, pero en el pasillo Horace se encuentra con Beddini. Temeroso de una nueva amenaza vuelve sobre sus propios pasos para encerrarse en su habitación (**F.205-F.206**). Esta huida de Horace por temor a un nuevo enfrentamiento justifica su ausencia de la reunión de las dos parejas, ausencia que permite mantener la confusión de identidades. El hecho de que Horace no coincida con Dale hasta el final del relato es imprescindible para que el enredo funcione.



F.205



F.206

En ausencia de Horace, Madge y Dale *compartirán* a Jerry, cuya identidad conoce Madge pero no Dale. Por eso este conflicto sólo lo vive Dale, pues ella es la única que acusa la transgresión subrayada en esta escena donde Magde anima la pareja a que bailen juntos (**F.207-F.208**), a que se arrimen lo más posible (**F.209**), provocando en Dale un asombro (**F.210**) que no la impedirá dejarse llevar por su deseo (**F.211**).

El conflicto moral que afecta a Dale tiene que ver con el daño que pudiese hacer a Madge dejándose seducir por *su marido*; Jerry y Madge no acusan este conflicto, sólo Dale, y con ella el espectador, en tanto que, identificado con el deseo de la protagonista, *gozará de la transgresión*.



F.207



F.208



F.209



F.210



F.211

Así Dale finalmente se abandona a su deseo, *se atreve* a entregarse a Jerry en un baile de pareja, a pesar de creerle casado con su mejor amiga. Cabe aquí rescatar el título de la obra en cuyo argumento *Top Hat* se basa: *The Girl Who Dared*, es decir, *La Chica que se Atrevió*. ¿A qué se atrevió la chica? a transgredir, a tener un romance con un hombre al que creía *casado*, a hacerse cargo de su deseo. La enunciación nos coloca en la dimensión de la transgresión, en tanto el sujeto de deseo, el espectador, se identifica especialmente con Dale, el personaje del relato que acusa el conflicto de manera tajante; de no ser por esta específica identificación el enredo no funcionaría como motor de la comedia. Por todo ello localizamos en esta secuencia el *punto de ignición* de este relato, en el momento en que el deseo se antepone a las convenciones morales que impedirían a Dale ocupar el papel de objeto de deseo para el hombre del que está enamorada. Pero en tanto que Dale cree que el hombre a quien desea es el marido de su amiga, esa mujer con más edad que ella, que la aconseja, que se preocupa por su futuro amoroso, que la ampara maternalmente, el *supuesto Horace* ocuparía el papel del padre, esposo de su

madre simbólica, por lo que la transgresión también se sitúa en un nivel más complicado, pues se estaría transgrediendo la Ley del Incesto. Volveremos a este punto en un epígrafe posterior al recorrido de la trama, contando ya con todas las piezas que nos permitan abordar el tejido de la trama edípica en *Top Hat*, donde la Ley del Incesto y la Ley de la Diferencia Sexual aparecen inscritas marcando el devenir del deseo.

Tanto la canción *Cheek to Cheek* como el momento de goce representado en el baile de pareja que tendrá lugar, serán pruebas irrefutables de que el deseo de hombre y mujer converge, a pesar de la sombra que sobre este romance proyecta el conflicto moral (el adulterio) que Dale acusa³⁷⁷.

5.3.26. Quinto número musical: “*Cheek to Cheek*” (“*Mejilla con Mejilla*”)

[Duración: 4’ 48’’ (01:01:07 – 1:05:55)]

Letra (Canta Jerry- Fred Astaire)

Heaven, I’m in heaven

(Cielo, estoy en el cielo)

*And my heart beats so that I can hardly speak*³⁷⁸

(Y mi corazón late tanto que casi no puedo hablar)

And I seem to find the happiness I seek

(y parezco hallar la felicidad que busco)

When we’re out together dancing cheek to cheek

(cuando bailamos mejilla con mejilla)

Heaven, I’m in heaven

(Cielo, estoy en el cielo)

And the cares that hung around me through the week

(Y las preocupaciones que me acosan durante la semana)

Seem to vanish like a gambler’s lucky streak

(se desvanecen como la racha de suerte de un jugador)

³⁷⁷ *Cheek to Cheek* derives its intensity from this sense that dance and song alike represent that miraculous moment when the search for pleasure has won out over the more conventional respect for morals. For *Cheek to Cheek* is more than just a song, it is a hymn to pleasure. Altman, Rick (1987). *The American Film Musical*. Op.cit. p. 173.

³⁷⁸ La canción *Cheek to Cheek*, versionada por múltiples intérpretes desde que Irving Berlin la compuso, adquiere en la interpretación de Fred Astaire matizaciones únicas. Por ejemplo, en este segundo verso, la

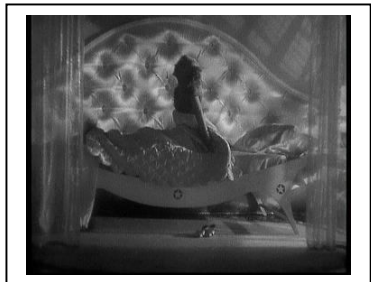
When we're out together dancing cheek to cheek
(cuando bailamos mejilla con mejilla)
Oh I love to climb a mountain
(Adoro trepar a las montañas)
And to reach the highest peak
(y alcanzar los más altos picos)
But it doesn't thrill me half as much
(pero no me emociona ni la mitad)
As dancing cheek to cheek
(como bailar mejilla con mejilla)
Oh I love to go out fishing
(Adoro ir de pesca)
In a river or a creek
(a un río o a un arroyo)
But I don't enjoy it half as much
(pero no disfruto ni la mitad)
As dancing cheek to cheek
(que bailando mejilla con mejilla)
Dance with me
(Baila conmigo)
I want my arms about you
(Quiero rodearte con mis brazos)
Those charms about you
(Tu fascinación)
Will carry me through...to... heaven, I'm in heaven....
(me llevará...al... cielo, estoy en el cielo...)

entonación de la palabra “speak” se afina hasta casi romperse haciendo énfasis así en el “I can hardly”, transmitiendo el efecto emocional que en el cantante causa la cercanía de la mujer.

Parémonos un momento en esas palabras que anteceden al baile de pareja: *Heaven, I'm in Heaven*. Jerry, con Dale, está en el cielo³⁷⁹, y va a ser el cielo de Dale:



Ya lo fue cuando bailaba en la habitación superior del hotel de Londres, y cuando llevó las riendas del coche de caballos:



³⁷⁹ *El cielo, excepto en Egipto, se ha considerado siempre asimilado al principio masculino, activo, al espíritu y al número tres, mientras la tierra se relaciona con el principio femenino, pasivo, maternal, y el número cuatro.* Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor S.A. Barcelona (1991). p. 128.

Jerry ya estuvo en el cielo cuando celebraba su soltería (observamos la decoración de la pared que enmarca al personaje):



Y cuando volaba al encuentro de la mujer:



Y volverá a estarlo cuando irrumpa para evitar el abrazo impostado de Dale y Beddini en la secuencia 20:



Pero no queremos adelantar acontecimientos más allá de apuntar el sentido que las palabras y las imágenes nos indican. Así que volvamos al desarrollo de *Cheek to Cheek*.



F.212



F.213



F.214



F.215



F.216

Mientras Jerry entona la canción, se nos ofrece un travelling lateral, hacia la derecha, siguiendo a los personajes en plano medio donde podemos apreciar en sus gestos los efectos emocionales de las palabras cantadas (F.212) que señalan como la mayor aventura el acercamiento hombre/mujer. En el recorrido habrá paradas en las que se escribe, a través de la situación de los personajes respecto al decorado, la barra significativa que separa hombre/mujer (F.213-F.214), hasta llegar al plano abierto que nos muestra el puente que ambos recorrerán velozmente (F.215) para bailar por fin en un espacio de gran amplitud (F.216).

Cheek to Cheek está rodado en varios planos que fluctúan entre el acercamiento y el distanciamiento de la cámara a la pareja de bailarines, en rima con las rutinas que distancian y acercan a hombre y mujer durante el desarrollo del baile (F.217-F.218).

El punto de partida de sus *pasos a dos* será el centro de la pista, señalado inequívocamente por las rayas convergentes del suelo y la puerta, en segundo plano, que

les encuadra (F.217). La primera parte del baile en esta nueva estancia está rodada en un plano entero donde, aun viendo por completo las figuras de los bailarines, podemos apreciar también sus gestos; en ellos vemos concentración en eso que está en juego: ya no tanto la coordinación coreográfica como la coordinación de su deseo, que apunta a gozar de ese encuentro erótico deseado y esperado por ambos (F.218-F.220).



F.217



F.218



F.219



F.220

La melodía que acompaña estos primeros pasos de baile mantiene la intensidad sonora y la pauta armónica de la pequeña orquesta del restaurante que aportaba música diegética a la canción entonada por Jerry, pero pronto crece esa intensidad, pues evoluciona a gran orquesta coincidiendo con un cambio de encuadre que nos ofrece un nuevo plano general de la pista de baile (F.221). Allí podemos ver las columnas que flanquean a la pareja que por segunda vez baila en un espacio circular rodeado de esas piezas arquitectónicas verticales cuya fuerza sujeta la superficie que les cubre, aportando equilibrio al escenario, componiendo un espacio limitado para el desarrollo del baile de la pareja en ciernes.

Del plano general se pasa a un nuevo plano entero de Jerry y Dale y en la melodía cobra ahora protagonismo la percusión, para acentuar la intensidad y velocidad que a su vez va cobrando la coreografía. Las dimensiones del espacio donde se desarrolla este baile son mucho mayores que las del quiosco de música, lo que fomenta y facilita desplazamientos de mayor amplitud, y mayores acrobacias de los bailarines (F.222-F.223); la exuberancia de los pasos de baile traduce la fuerza del encuentro erótico entre Jerry y Dale en un espacio menos limitado en el que la falda del vestido de la mujer despliega todo su vuelo (F.223).



F.221

F.222

F.223

El baile de pareja *Cheek to Cheek* nos convoca al encuentro sexual de los protagonistas. En un texto clásico como *Top Hat*, sometido a los códigos de censura institucionales de la industria hollywoodense³⁸⁰, pero también sometido a las exigencias de la censura psíquica de los espectadores³⁸¹, Fred Astaire y Ginger Rogers no aparecerán nunca haciendo el amor. Pero si el deseo sexual es el motor de sus peripecias, el sexo habrá de aparecer de alguna manera. Si sentenciamos que el hecho de que el acto sexual no aparezca fotografiado es un escamoteo del mismo en los relatos clásicos, la industria de

³⁸⁰ El código de la Producción, que se estableció en 1930 y al que la comisión Hays dio el visto bueno, consistía en un sistema autorregulador que la industria puso en práctica con el cometido de reprimir cualquier abuso inaceptable. Muchos productores, sin embargo, intentaron zafarse de sus normas y los grupos religiosos empezaron a protestar. El mejor organizado de ellos fue la Legión Católica por la Decencia que, con once millones de personas, podían boicotear las películas que se consideraran ofensivas. Una presión económica tan directa hizo mella en las compañías cinematográficas, y en 1934 se endurecieron las previsiones del Código. Bajo la supervisión de Joseph Breen, se creó un nuevo organismo (Production Code Administration) para la aprobación de cada guión y cada producto acabado. Ninguna película podía ser exhibida en público sin el previo consentimiento de la PCA, y en 1937 ya supervisaba el 98 por ciento de todas las películas que se exhibían en los Estados Unidos. Los tradicionales valores de la familia, que se entendían como la representación de las aspiraciones del público en general, fueron consagrados por Hollywood como la forma de comprender el mundo. Wyver, John: *La imagen en movimiento. Aproximación a una historia de los medios audiovisuales*. Ediciones Documentos Filmoteca. Filmoteca de la Generalitat Valenciana (1992). p.103.

³⁸¹ Jacobs, Lea. *The Wages of Sin. Censor and the Fallen Woman Film 1928-1942*. The University of Wisconsin Press, 1991.p. 109.

Hollywood no habría alcanzado jamás la popularidad de la que gozó durante décadas, que entre otras razones se debió a la fuerza simbólica de su puesta en escena. Por tanto, el sexo se pone en escena en *Top Hat*, pero simbolizado, estilizado. Hombre y mujer bailan apasionadamente transmitiendo con sus movimientos *in crescendo* el erotismo y la exuberancia, el derroche de energía, propios de un acto sexual, representado a través de unas posturas que gozan de esa armonía ausente en la dimensión de lo real del cuerpo a cuerpo. Los acercamientos y distanciamientos propios del cortejo se recorren aquí en los preliminares del momento de la verdad, de la *postura nuclear, de la caída sostenida*, del momento en el que la mujer se abandona, se entrega, se deja caer en los brazos del hombre que la sostienen en una suerte de pérdida de consciencia, en una suerte de desvanecimiento³⁸² (F.224). Si acusamos la preocupación de Dale por el conflicto moral que ensombrece su deseo, no puede haber otra cosa que pérdida de consciencia, de abandono del Yo, para que este baile de pareja pueda tener lugar; es el abandono al goce lo que permite a Dale desfallecer en cierto momento de *Cheek to Cheek*, y es el deseo de gozar con Dale lo que permite a Jerry sostener a la mujer en su desfallecimiento-desvanecimiento, como ya hizo con la figura femenina inerte que perdía el equilibrio en *No String* bajo los efectos de su actividad (F.45). Así pues, si ya quedaba apuntado en *No String* que el hombre tenía que sujetar aquello que caía para evitar su desintegración, también quedaba apuntado allí que la mujer, una pareja real de baile, tenía que *objedar*, entendido ese *objedar* como *oponer reparo* a la seducción inmediata, como hizo Dale en la primera fase del cortejo; y también, si se nos permite el juego de palabras, como *querer ser objeto*, objeto de deseo para el hombre.



F.224



(F.45)

³⁸² ¿Podríamos jugar con el verbo *desvanecerse* interpretándolo como *deshacerse de la vanidad*?

El momento de la verdad (F.224), del desvanecimiento, de la máxima entrega de los amantes, está subrayado por *casi un silencio*, pues de la gran orquestación que comenzó en el plano general (F.221), sólo queda en ese momento el leve sonido de unos violines que irán desvaneciéndose también, suavemente, poco a poco, a medida que hombre y mujer se retiren de la pista.

En este número musical, no sólo las pautas coreográficas, sino también el vestuario marcan un claro contraste entre lo masculino y lo femenino, una diferencia radical que posibilita el poner en escena con contundencia este encuentro de carácter sexual. El atuendo de Jerry es similar al que vestía en su espectáculo (por fin está en esa fiesta a la que deseaba asistir, y a la que fue convocado), de color oscuro y rectitud impecable, dando densidad y firmeza a la figura masculina. Contrasta con la claridad y el movimiento del vestido de Dale, que, adornado con finas plumas de marabú³⁸³, acentúa su sensualidad y aporta una suave animalidad a su apariencia y a sus movimientos³⁸⁴. Las crónicas de rodaje nos cuentan que la confección de este vestido fue sumamente complicada y que, al finalizar el baile, la pista quedó sembrada de las finísimas plumas, cuya caída se puede apreciar si se observan con detenimiento las imágenes en movimiento. Hilando muy fino se podría afirmar que esta circunstancia carga de mayor erotismo al número, por lo que tiene de progresiva desnudez de la bailarina, quien, a medida que va añadiendo entusiasmo a sus movimientos, acelera la caída de ciertas piezas que componen su cobertura.

Por todo lo anotado, en *Cheek to Cheek* localizamos el punto de ignición de *Top Hat*, el momento de la trama hacia donde el relato apunta, la culminación del deseo erótico de los protagonistas dentro de la trama, el acercamiento máximo de sus cuerpos puesto en escena, el baile que metaforiza el encuentro sexual en ningún caso evadido ni reprimido sino realizado en el momento de la trama de máxima transgresión donde el deseo se antepone a la convención moral. Es el momento en que la masculinidad y la feminidad se escriben más contundentemente en vestuario y coreografía. Aquí, las posturas

³⁸³ Los datos sobre las peculiaridades del vestido de Dale los hemos extraído de: Green, Stanley (1990): *Hollywood Musicals Year by Year*. op. cit. p. 46.

³⁸⁴ La manera en que está vestida Dale en esta secuencia nos convoca a citar estas apreciaciones de Bataille: *La imagen de la mujer deseable, dada en primer lugar, sería sosa – no provocaría el deseo – si no anunciase, o no revelase, al mismo tiempo, un aspecto animal secreto, más pesadamente sugestivo. La belleza de la mujer deseable anuncia sus vergüenzas: precisamente sus partes pilosas, sus partes animales*. Bataille, Georges (1957). *El Erotismo*. Tusquest Editores. Barcelona (1992). p. 198.

psíquicas de hombre y mujer en el encuentro sexual son representadas plásticamente en esa *postura nuclear*, donde Dale se abandona, abandona por un instante su rigidez, su tensión, desfallece para dejarse sujetar por la figura firme de Jerry, quien mira el desvanecimiento del cuerpo de Dale, quedando el rostro femenino oculto tras las plumas que adornan el vestido, sin dejar de sujetar a la mujer, cuya belleza se eclipsa en el momento de extremo goce (F.224).

Tras los últimos pasos de baile, Jerry y Dale se detienen junto a una baranda de piedra límite arquitectónico de la pista que se localiza en el fondo del plano a lo largo del todo el número, un fondo oscuro y frondoso al que se aproxima Dale agarrada levemente por la mano de Jerry y donde es soltada con un giro suave para, reposando allí, calmar su respiración agitada tras el baile (F.225). Sobre el fondo oscuro Dale brilla, se muestra más radiante que nunca, un gesto de deslumbramiento y fascinación inunda su rostro en un plano sostenido durante diez segundos de absoluto silencio (F.226). Pero ese brillo, respondido con el gesto serio de Jerry que vemos de perfil, se apagará al abatirse la mirada de Dale, que acusa el retorno de esa preocupación que asoma en su rostro, y se subraya con el gesto nervioso que vemos en sus manos inquietas, soltadas por Jerry tras bailar (F.227). La descoordinación aparece ahí donde al transformarse el gesto de deslumbramiento de Dale en preocupación, aflora una leve sonrisa de Jerry.



F.225



F.226



F.227

El cambio de emoción lleva consigo un cambio de escenario: Dale, seguida por Jerry, sale al balcón que flanquean esas puertas que enmarcaban el centro de la pista. Volvemos a escuchar música de fondo (la melodía de *Cheek to Cheek*), y Jerry pregunta a Dale por su preocupación.

Ella parece en espera de que Jerry pronuncie alguna palabra que la sostenga ante ese vacío que se adivina delante de ellos (F.228-F.230), tras la barandilla del balcón, tras el baile apasionado, tras *el acto*. Entonces Jerry manifiesta su deseo de compromiso, pero evade la declaración inmediata argumentando que ha hecho una promesa (F.228). Dale interpreta esta promesa como el vínculo matrimonial que el *supuesto* Horace tiene con Madge, y Jerry, que acusa el desasosiego de Dale, rompe la promesa –de esperar- hecha a Horace pidiendo a Dale que se case con él (F.229). Dale reacciona con un gesto de severo reproche (F.230) que se concreta en una segunda bofetada (F.231-F.232) prologada por una declaración de amor-odio. Petición de matrimonio (F.229) y reacción violenta (F.232) están separadas por un cambio de eje que sustituye la claridad que arrojaba la pista de baile a sus espaldas, por la oscuridad del frondoso fondo que retorna, intercambiando también las posiciones de hombre y mujer respecto al plano. La posición de Dale rima ahora con la anterior situación en que la vimos furiosa (F.197).



F.228



F.229



F.230



F.231



F.232



F.197

El desarrollo de *Cheek to Cheek* tiene un componente dramático, pasional, ausente en el anterior baile de la pareja, que aunque ya se perfilaba *tormentoso* aún estaba libre de sombras. El final de este número apasionado es diametralmente opuesto al final de *Isn't This a Lovely Day*. Las sonrisas de Jerry y Dale al finalizar el baile del quiosco, dándose la mano con complicidad, sentados de manera informal a salvo de la lluvia, daban la sensación de que la pareja había conseguido *la necesaria coordinación*. El final de *Cheek to Cheek*, por el contrario, subraya el conflicto sexual aún por resolver.

5.3.27. Un marido en exclusiva y un puñetazo en un ojo

[Secuencia 17 (1:07:37 – 1:10:44)]

De vuelta a la habitación, Dale, haciendo las maletas, dispuesta a marcharse, cuenta a Madge lo sucedido, deduciendo que el *supuesto* Horace quiere divorciarse para poder casarse con ella (F.233). Dale habla a su amiga con la mirada baja, y Madge, guardando la calma en todo momento, le dice a Dale con tono serio y casi maternal: *lo que realmente necesitas es un marido para ti sola* (F.234). Por otro lado, Madge decide imponer el orden, encargarse de su marido, quien en ese momento entra en la habitación y es recibido con un puñetazo en el ojo propinado por su mujer.



F.233



F.234

La ingenuidad con la que Horace saluda a Madge al entrar en la habitación (F.235) choca brutalmente con la determinación de ésta por enfrentarse a él. La imagen de Madge de brazos cruzados (F.236), amenazante y dispuesta a actuar, enlaza con el gesto de temor de Horace (F.237), y de inmediato con el efecto del golpe -en off- en su rostro: un ojo morado (F.238). ¿Qué mejor sitio para que Horace reciba el toque de atención de su mujer, en cuya presencia no repara en ciertas ocasiones -F.186-?



F.235



F.236



F.237



F.238



(F.186)

5.3.28. Tortas y puñetazos para restablecer el orden

Algo que alimenta el tono de comedia de esta película, pero que también promueve la acción localizándose como signos de puntuación de ciertas secuencias, son las manifestaciones de violencia de las mujeres contra los hombres de este film. Dale abofetea a Jerry en dos ocasiones, y Madge pega un puñetazo a Horace. En los tres casos la motivación de las *agresoras* es creer tener la certeza de una infidelidad. Pero en ningún caso estos golpes van a causar la huida de los hombres ni su venganza o rencor, sino todo lo contrario. La primera torta que recibe Jerry de Dale acentúa el empeño de Jerry por conquistarla, avivando su interrogante sobre la fiereza de la mujer. Y la segunda, compensada por las palabras pronunciadas por la mujer justo antes de darla - *¿Cómo puedo haberme enamorado de alguien tan vil?* - es para Jerry una *agresiva* declaración de amor. El puñetazo propinado por Madge (del que sólo se nos muestra sus efectos, pues el golpe en sí queda en off) hará tomar a Horace la decisión de confesar a su mujer el affaire con Violette, una infidelidad real que Madge desconoce.

5.3.29. Remedios que no curan

[Secuencia 18 (1:10:44 – 1:12:30)]

Tras el puñetazo de Madge, Horace es atendido por Jerry y Bates, postrado en un diván de la suite nupcial que ocupan los hombres –la única libre a su llegada al Lido- (F.239). Esta postración, que no es la primera ni será la última de Horace, está enmarcada en un decorado predominantemente femenino en el que localizamos un nuevo espejo sobre ese cuerpo abatido junto al que Jerry está sentado compasivamente, sin un leve atisbo de que él haya sido también golpeado poco antes. Esta distinta manera de asumir los golpes sitúa a Jerry de nuevo en una posición más fuerte que la de Horace, como héroe que está afrontando la tarea encomendada (afrontando a la mujer), pero también como hombre que no oculta secretos (aunque se le confunda y agrede) a diferencia de Horace, que arrastra una culpa, y por ello se muestra más temeroso y débil.



F.239

En estas circunstancias será Jerry el que ayude y aconseje a Horace, recomendándole primero un remedio para bajar la hinchazón del ojo. Pero este remedio, ponerse un filete, no surtirá efecto, pues cuando lo pide, Bates olvida especificar que ha de ser crudo. Así que veremos a Horace lucir su ojo morado durante las próximas secuencias, ocultándolo en ocasiones tras unas gafas oscuras que, si bien parecen acentuar su ceguera, las llevará cuando tome la decisión de sincerarse con su mujer siguiendo el segundo consejo que recibe de Jerry.

La entereza de Jerry en esta fase del conflicto contrasta con la preocupación de Dale, que vuelve melancólica al lugar donde Jerry le pidió el matrimonio, el balcón de la pista de baile. Allí permanece pensativa, recostada en una de las puertas, cuando Beddini se acerca a ella para contagiarle su entusiasmo por el éxito que están teniendo los vestidos de su creación que luce Dale. Esto enfatiza más si cabe la adoración que siente el modisto hacia su modelo, pero también hacia sí mismo, pues la cobertura femenina confeccionada por él³⁸⁵ colabora en convertir a la mujer en objeto de adoración y al verla triste trata de consolarla, llegando a pedirle el matrimonio.

El italiano Beddini, situado en el mismo lugar en el que poco antes estuvo Jerry (F.240) pidiendo también el matrimonio a la misma mujer, enuncia su pregunta hablando de él en tercera persona, algo que hace en distintas ocasiones de la película pero que en esta ocasión cobra especial relevancia, en tanto que lo que está proponiendo le puede resultar ajeno, pues implica ponerse de lleno en la postura masculina.



F.240

Dale, haciéndose eco del consejo de Madge -*lo que realmente necesitas es un marido para ti sola*- acepta la propuesta de Beddini, que, eso sí, ha de concretarse de inmediato, antes de que la osadía de Beddini se desvanezca. Lo que está en juego es por tanto una impostura: por un lado Beddini fantasea ser un hombre para la modelo, y por otro Dale encuentra una desesperada solución para parapetar su deseo transgresor.

³⁸⁵ En este caso una especie de *chitón* sobre el vestido de plumas, la túnica femenina por excelencia de la Grecia clásica; nuevo detalle inspirado en la estética grecolatina que caracteriza la puesta en escena de este film.

5.3.30. La verdad

[Secuencia 19 (1:12:30 – 1:15:47)]

Jerry anima a Horace a redimir su culpa contándole su *affaire* a Madge (F.241). Pero no le anima de cualquier manera, sino haciendo un alegato del valor de la verdad: *la verdad nunca ha hecho daño a nadie*. Y de hecho, a partir de este momento, toda la trama gira en torno a aclarar las confusiones de las que los personajes han sido víctimas.



F.241



F.242

Estando ya en la habitación con Madge, Jerry arbitra el *cara a cara* del matrimonio Hardwick (F.242), y justo cuando está comenzando la confesión de Horace, Dale llama por teléfono para decir a su amiga que se ha casado con Beddini.



F.243



F.244

La reacción *mordaz* de Madge, donde vuelve a mezclar preocupación e indolencia, crítica, exageración y escepticismo, no se hace esperar (F.243) - *Cuelga Dale. Creo que voy a desmayarme* -, pero el hecho de que mencione el nombre de Dale, provoca en Jerry una reacción violenta, de extrema extrañeza, de profundo interrogante, situado

más cerca de la chimenea que nunca. Su actitud preocupada contrasta con el gesto divertido de Horace, quien aún no ha abandonado la idea de que Dale es esa vampiresa que puede poner en peligro la reputación de su amigo y socio (F.244).

Madge, respondiendo al interrogante que esa llamada de teléfono ha despertado en los hombres, recrimina a Horace por haber sido él el culpable del precipitado matrimonio de Dale, sacando a relucir las bofetadas. Jerry se identifica como quien las recibió, descubriendo así la confusión de la que ha sido víctima Dale.



F.245



F.246



F.247

Por tanto, lo que parecía presentarse como una escena que iba a ser protagonizada por el matrimonio Hardwick con Jerry como mediador, situado en el centro del espacio (F.242) se transforma en una escena clave para Jerry, donde la verdad se ha desvelado y con ella, el sentido de la conducta de la mujer. Ahora su tarea cobra una nueva dimensión, pues ya no sólo hará lo posible para estar junto a Dale, sino que tendrá que hacerle saber la verdad de su identidad y su deseo, reconduciendo así su sentido.

Jerry decide entonces tomar cartas en el asunto y, con la llave de la suite nupcial en la mano, suite que hace unos momentos les ha sido reclamada por los responsables del hotel para unos recién casados (Dale y Beddini), sale de escena. Eso sí, con una llamada de atención *paternal* a su espalda que proviene de Horace, quien si antes le ponía sobre aviso de los riesgos de la seducción femenina, ahora le recrimina por lo que va a hacer: declararse abiertamente a una *mujer casada* (F.248).

Pero Jerry, habiéndose hecho cargo ya de la fiereza femenina en sucesivas ocasiones, se muestra ahora como un guerrero preparado para afrontar una fase de su tarea: hacer saber la verdad y legitimar el deseo. Ha llegado el momento de la verdad para Jerry (F.249).



F.248



F.249

5.3.31. Noche de bodas interrumpida. Dale conoce la verdad

[Secuencia 20 (1:15:47 – 1:25:20)]

Beddini entra en la suite nupcial y pide al gerente que avise a su mujer para que se reúna con él. Cabría preguntarse dónde está Dale, que, si bien ha querido celebrar la boda de inmediato, se demora en acudir al espacio donde esa unión habría de concretarse. Evidentemente el momento de intimidad que debería esperarse tras el enlace matrimonial no requiere tanta premura para Dale, aunque como veremos de inmediato tampoco lo evadirá, al menos no ella directamente.

Por tanto, Beddini parece estar sólo en el espacio donde el tálamo espera a los recién casados, pero para su sorpresa, en él se encuentra a Jerry (F.250), tumbado, y de nuevo hojeando una revista en espera de un encuentro conflictivo, como ya vimos que ocurría cuando los personajes principales se nos mostraron así en escena con aparente tranquilidad poco antes de su reencuentro (F.178 y F.181). Esta apropiación de la cama de la suite nupcial es llevada con naturalidad por el intruso, puesto que unos momentos antes era él quien allí se alojaba. Ante el nuevo ocupante, Jerry sigue reivindicando esa habitación como suya, pues su deseo apunta a ocuparla, y más en concreto a ocupar su núcleo: la cama desde donde habla a Beddini en tono burlón.

En la secuencia final del relato veremos de qué única manera puede Beddini ocupar esa cama, aunque para ver el contraste de usos del lugar clave de la habitación, mostramos ya esa imagen tan ejemplar de la postura sexual de Beddini, abocada a la impotencia frente a la mujer (F.296). En algunos momentos del análisis hemos reparado en ciertas connotaciones de los nombres propios de los personajes. No podemos obviar aquí lo que el apellido Beddini nos refiere: un diminutivo jocoso de la palabra inglesa “bed”, cama, donde quedaría inscrita la insignificancia del personaje en lo que al uso de la cama se refiere, en contraposición al uso que puede hacer de la misma su oponente Jerry, proyectando en ella la relación con la mujer. En las escenas que se desarrollan en la suite nupcial, su máximo acercamiento a la cama es sentarse allí; esto choca con la actitud de Jerry, que en cuanto puede se tumba en ella con desparpajo.



F.250



(F.296)

Tras la marcha de Beddini, indignado, llega Horace para de nuevo recriminar a Jerry por lo que está haciendo (F.251) – *No deberías estar aquí. No es correcto*-, pero de nuevo las advertencias de Horace no frenan a Jerry en sus intenciones: *evitar una catástrofe*.



F.251

Mientras, Beddini comunica a los responsables del hotel que *hay un hombre en su cama*, expresión que certifica en tono de comedia la posición homosexual del modisto. Tras esos hombres frente a los que Beddini expone su queja está la mujer con la que se acaba de casar, como parapetada ante aquel a quien en breve habrá de entregarse, si nada lo remedia (F.252).



F.252

Mientras Jerry y Horace piden acceso a la habitación que está encima de la suite nupcial, Beddini, Dale y los responsables del hotel van a la suite comprobando que ya no hay nadie. Beddini amenaza con matarle si se vuelve a presentar (F.253); el modisto viaja con un juego de floretes, tipo de arma blanca cuyo nombre rima a la perfección con el personaje, que por otro lado presume de un lema familiar donde la diferencia sexual está enunciada de manera tajante: *El beso para las mujeres. Para los hombres la espada* (F.254-F.255).



F.253



F.254



F.255

Tras esa declaración de intenciones, Beddini sustituye su chaqué por un batín blanco mientras canta *frente al espejo* una canción donde se homenajea a sí mismo (F.257). Nuevamente en escena un hombre y un espejo, aunque en esta ocasión la asociación tiene mayor relevancia, pues aquí lo especular se localiza como el gran problema de ese hombre que pretende enfrentarse de inmediato a lo radicalmente diferente al reflejo de su imagen que tanto adora: a la mujer.

Dale aparece en escena por el lado opuesto de la estancia, ataviada con un traje de inspiración oriental (F.256), como si este atuendo le pudiese ayudar a ser *sumisa* ante aquel a quien ahora pertenece, un marido al que no ama.



F.256



F.257

Ante la visión de Dale, tan bella y vestida con ese traje sin duda diseñado también por él, Beddini manifiesta su fascinación pero no oculta su temor a contactar con la belleza, a rozar con ella, a destruirla (F.258-F.259): *Oh, querida, eres hermosa como una flor que temo aplastar*. Y mientras, el encuadre nos muestra las flores del atrezo del lado de Beddini y a ambos personajes sobre el suelo reflectante (F.258).



F.258



F.259



F.260

Dale trata de paliar el temor de Beddini (F.260) - *no tengas miedo*-, mientras le facilita el abrazo. Pero ese abrazo es interrumpido por un zapateado de Jerry en la habitación superior. Por fin algo ha aparecido para *evitar la catástrofe*. Algo que llega de arriba, del *cielo* de la estancia (F.261-F.262).



La idea *revolucionaria* que se le ha ocurrido a Jerry para *evitar la catástrofe* no es otra que repetir aquello que fue origen del encuentro de la pareja: volver a hacer un ruido que *despierte*, que moleste lo suficiente para que alguien acuda a frenarlo. Por eso zapatea intensamente sobre el techo de la suite nupcial apoyado en su amigo, que mira los pasos dados por Jerry con estupor.

En el terreno del encuentro sexual, Dale y Beddini están abocados a la catástrofe, pero esto no impide que Dale pida ayuda a Beddini -*Alberto ¡haz que se detenga!*- con un tono violento (F.263). Beddini entonces cambia *el beso para la mujer* (que nunca llegará de él) por *la espada para el hombre* (F.264) y cogiendo uno de sus *flores* se dirige a la habitación superior.



Dale, en principio satisfecha por la determinación de Beddini, se hace cargo de inmediato del riesgo que corre el *supuesto Horace* y pide a Madge que acuda en su ayuda (F.268). Pero quien realmente va a enfrentarse al *florete* de Beddini es el

verdadero Horace (F.269), a quien Jerry deja zapateando torpemente (F.265 – F.266), pero con idéntica eficacia, mientras él sale de la habitación por el balcón para encontrarse con Dale y decirle la verdad (F.267).



F.267



F.268



F.269

Ha llegado el momento de que Dale sepa la verdad, de que conozca la auténtica identidad del hombre al que ama. Jerry irrumpe en la suite nupcial pidiendo disculpas a la confusa mujer por su abrupta aparición pero también pidiendo atención a *Apostrofia*.



F.270



(F.199)

Jerry, ahora con un gesto serio, le dice: *Te equivocas sobre mí* (F.270). Pero si Jerry está tras la espalda de Dale, a la espalda de Jerry vemos de nuevo el espejo y la concha, justo en el mismo lugar respecto al plano y respecto a Jerry que vimos ambos objetos durante la farsa de Dale en una ocasión totalmente antagónica, cuando la mujer intentó confundir al hombre (F.199). Ahora el encuadre nos muestra a Dale flanqueada a la izquierda del plano, ya no por el farandulero que decora la puerta, sino por un marco ovalado que parece querer rodearla para centrarla como objeto de deseo y como mujer cuyo deseo puede ya legitimarse. Por tanto, ahora, en el mismo decorado donde ya estuvo la pareja, y donde se puso en escena el único beso de la película, se trata de

reorganizar las identidades que pesan sobre la espalda de aquel que ha sido confundido involuntariamente y aquella que quiso confundir voluntariamente.

Pero sólo el prólogo del desvelamiento de la verdad se pondrá en escena. Siendo la confusión de la identidad masculina la clave del enredo, el momento de su aclaración queda en off, pues lo siguiente que veremos será la reacción de Dale, ya en otro escenario. En ningún momento veremos a Jerry diciendo: *Horace y yo no somos la misma persona; nos has estado confundiendo*.

Antes de llegar a ese escenario donde Dale y Jerry abordarán la nueva situación, hemos de pasar de nuevo por la habitación en la que Beddini reta a Horace, donde también, cuando volvemos, ha tenido lugar ya, en off, la aclaración de la confusión de identidades que ha llevado a Beddini a amenazar a Horace. Éste, para evitar la afrenta, ha aclarado a Beddini que él no es su competidor. Sabemos de ello al oír a Horace decir: *Así pues, como ve, no soy la persona que busca* (F.271), dicho esto sobre un nuevo suelo alfombrado, que imposibilita ya el reflejo especular, y delante de una chimenea cerrada que palia el fervor que podría desencadenar en Beddini *estar armado frente a un hombre*. Por si este argumento no fuese suficiente para que Beddini calme su florete, llega Madge, destinada por Dale, para *proteger* a su marido, aunque se presenta diciendo: *Sigan, sólo he subido a mirar...* (F.272)



F.271



F.272

Llegamos ya al escenario donde Jerry y Dale afrontan la nueva situación, distanciándose de la zona de conflicto en una góndola. Bates, disfrazado de gondolero, les guía, pero cae de la embarcación accidentalmente dejándoles a la deriva. Y es que, algo a la deriva sigue estando la pareja a pesar de que la confusión haya sido resuelta, pues ahora es Dale la que parece estar casada. De ahí el gesto de preocupación que sigue asomando en su rostro, a pesar de la leve sonrisa que aflora en su conversación con Jerry (F.273-F.274).



F.273



F.274

Tras salir a la superficie, Bates acude a la habitación donde están Beddini, Horace y Madge, quienes tras saber de la deriva de Jerry y Dale se disponen a ir en su busca movilizados por Madge (F.275), que una vez más se perfila como el personaje más racional y resolutivo del relato, como bien señala su marido, poniéndola de ejemplo para Bates (F.276): *¿No es maravilloso tener cerebro?*



F.275



F.276

Madge, Horace y Beddini se embarcan en una lancha, pero también quedan a la deriva cuando se les acaba la gasolina. Mientras, Jerry y Dale han conseguido volver al puerto y Dale se dispone a hablar con Beddini dejando solo a Jerry. Pronto aparece Bates, que le informa de que los Hardwick y Beddini han ido a buscarles pero tardarán en volver, pues él se ha encargado de vaciarles el depósito. Vemos así cómo Bates ha pasado de ser espía a ser cómplice de la pareja, cosa que Jerry le agradece antes de ir a reunirse de nuevo con Dale.

Pero la complicidad de Bates con la pareja de *transgresores* será cómicamente sancionada de manera indirecta: al quedar solo en el puerto, Bates es detenido por un guardia que le recrimina *suplantar* a un gondolero y *faltar a la autoridad*.

5.3.32. La fiesta de la carne

[Secuencia 21 (1:25:20 – 1:31:56)]



F.277



F.278

A la detención de Bates le sigue un fundido en negro, y tras él un primer plano de la tarta de bodas (F.277) que nos sitúa en un escenario de celebración donde la unión del hombre y la mujer, representada por dos muñecos que imitan el aspecto de Dale y de Beddini, es el punto central. El plano se abre y vemos cómo Jerry, con un gesto galante, ayuda a Dale a acomodarse en su silla (F.278), gesto que reconforta a la mujer en cuyo rostro asoma una sonrisa. Va a dar comienzo la fiesta de Carnaval, *la fiesta de la carne* que antecede *al tiempo de lo sagrado*, en la que Jerry y Dale están dispuestos a participar activamente.

Cuando Jerry se sienta, ocupa su lugar frente a Dale en simetría con la figura masculina de la tarta respecto a la figura femenina; si bien la figura masculina se asemeja a Beddini, sabemos que es a Jerry a quien Dale liga su deseo. Es a través de este contraste de figuras como se pone en escena la nueva situación transgresora. Cierta inquietud persiste, y se traduce en las palabras de Dale: *Me siento culpable por estar contigo* (F.279). Pero Jerry, que permanece tranquilo, aboga por el *carpe diem* (F.280). El hecho de que sea ahora Dale la que *está casada* carece de la importancia que se ha acusado a lo largo de la trama, cuando era Jerry quien parecería estarlo. Prueba de ello es que la nueva situación conflictiva se aligera con el comienzo de un espectáculo de baile donde un numeroso plantel de parejas avanza para ocupar el centro de la pista (F.282) habiendo cruzado ese puente que se tiende sobre el canal por el que pasan unas barcas (F.281); y en una barca está Beddini, a la deriva.



F.279



F.280



F.281



F.282

5.3.33. Sexto número musical: “*El Piccolino*”

[Duración: 5’52’’ (1:25:54 – 1:31:46)]

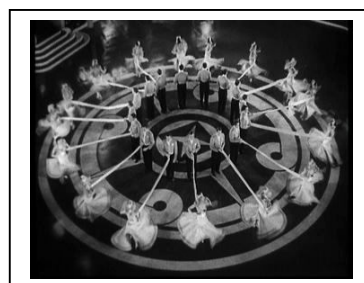
Como ya anunciaba el primer plano de la tarta de bodas con las figuras de hombre y mujer ocupando su centro, la pareja va a protagonizar el espectacular número que ahora se pone en escena, *El Piccolino*³⁸⁶, número en cuya coreografía destacan sucesivas rutinas donde los miembros de la pareja interactúan con posturas sexualmente diferenciadas y complementarias entre las que aparecerá la *caída sostenida* (F.283), aunque ya no tan subrayada como en *Cheek to Cheek*, pues en *la fiesta de la carne* el apasionamiento del momento representado allí -momento de la máxima entrega- se aligera (F.284-F.285).



F.283



F.284



F.285

El vestuario de las bailarinas queda claramente diferenciado del de los hombres: faldas con volantes, tacones y cabellos recogidos o engalanados y múltiples adornos, algunos de los cuales son fundamentales para la ejecución de los pasos a dos: larguísimos lazos que marcan el talle de las mujeres sirven de puente de unión cuando la coreografía obliga al distanciamiento (F.285).

³⁸⁶ *El Piccolino* constituye dentro del film un espectáculo musical de especiales características, tanto en lo que se refiere a su realización (de estilo *berkeliano*, pues fue Busby Berkeley el realizador que impuso el estilo de filmar cenitalmente o con marcados picados los números musicales donde el escenario se llenaba de bailarines, superando así la filmación de inspiración teatral), como en su duración. Uno de los objetivos de este tipo de números especiales era popularizar bailes de pareja en grupo que complementaran el ocio del público cinematográfico, así como abrir un campo de *merchandising* en torno a la película (sobre todo en el mundo discográfico). Las producciones de la RKO repitieron esta fórmula a lo largo de la serie protagonizada por Astaire y Rogers con buenos resultados, lanzando nuevos bailes populares como *The Carioca* (*Flying down to Río*, Freeland, 1933), *The Continental* (*The Gay Divorcee*, Sandrich, 1934) o *The Yam* (*Carefree*, Sandrich, 1938).

La exuberancia de este número musical se filma a diversas alturas apuntando hacia los distintos escenarios que componen ese pequeño paraíso elitista que representa El Lido y que se configura como un *escenario de deseo* multiforme. Pero entre los planos abiertos, picados y barridos que aportan espectacularidad, nos encontramos con un plano corto que resulta chocante (F.286): las piernas estáticas de una bailarina de espaldas en primera línea, casi en sombra, se interponen a la visión clara del fondo, donde varias parejas bailan con mayor iluminación, reflejadas en el agua del canal en la parte inferior del plano (F.287). Lo espectacular se representa especular en tanto que las rutinas son idénticas en todas las parejas, todos los hombres hacen lo mismo, todas las mujeres hacen lo mismo y además esa simetría de unas parejas con otras se multiplica en el espejo que compone el agua. El extraño plano aludido vendría a centrar la carga erótica allí donde lo hacían los números musicales corales de los teatros de variedades, de los que en gran medida son herederos los musicales hollywoodenses: en las piernas femeninas.



F.286



F.287

Dale, la mujer protagonista de *Top Hat*, encarna a lo largo del relato una doble faz de luces y sombras. El brillo de su belleza en conflicto con la ira y la oscuridad de su confusión. Pero en este momento de la narración, es la luz de su deseo la que se impone. La participación activa de la pareja protagonista en la fiesta de Carnaval parte de la mujer; su preocupación ya no ensombrece su alegría. Así, Dale comienza a entonar la letra de *El Piccolino*, a la que seguirá una repetición del coro acompañada de baile.

Letra (Canta Dale - Ginger Rogers)

By the Adriatic waters Venetian sons and daughters

(Junto al Adriático los hijos de Venecia)

Are strumming a new tune upon their guitars

(Tocan una nueva canción en sus guitarras)

It was written by a Latin, a gondolier who sat in

(Fue escrita por un latino, un gondolero)

His home out in Brooklyn and gazed at the stars

(que en su casa de Brooklyn miraba las estrellas)

He sent his melody across the sea to Italy,

(Envió su melodía allende los mares hasta Italia)

And we know they wrote some words to fit that catchy bit

(Y sabemos que escribieron una letra para el estribillo)

And christened it the Piccolino

(Y le llamaron el Piccolino)

And we know that it's the reason why

(Esa es la razón)

Ev'ryone this season is strumming and humming a new melody

(de que todos en esta estación tarareen y toquen una nueva canción)

Come to the Casino and hear them play the Piccolino

(Ven al casino y escúchales tocar el Piccolino)

Dance with your bambino to the strains of the catchy Piccolino

(Baila con tu bambino al son del pegadizo Piccolino)

Drink your glass of Vino, and when you've had your plate of Scallopino

(Bebe tu vaso de vino y cuando tengas tu plato de escalope)

Make them play the Piccolino, the catchy Piccolino

(Pide que toquen el Piccolino, el pegadizo Piccolino)

And dance to the strains of that new melody, the Piccolino

(y baila al son de esa nueva melodía, El Piccolino)

Tras esta canción, Dale y Jerry bailan juntos, de nuevo. Pero este tercer baile de la pareja es desenfadado, libre ya de la tensión del primero (*Isn't This a Lovely Day*) y del romanticismo del segundo (*Cheek to Cheek*). Del inicio de este baile se nos ofrece un encuadre (F.288) que remite al comienzo del film (F.4): sólo vemos la parte inferior de ambas figuras, desplazándose hacia el centro del escenario, saltando esa diagonal que marca el peldaño del escalón que han de bajar para hacer público su romance.



F.288



(F.4)

Ya en el centro de la pista, señalado inequívocamente una vez más por la decoración del suelo, el plano se abre para mostrarnos a la pareja, ahora de cuerpo entero (F.289).



F.289



F.290

En este baile distendido donde hombre y mujer sonríen, disfrutan, se sigue representando a través de la coreografía el juego de acercamiento – alejamiento (F.289-F.290) que implica el ritual del cortejo y que constituye uno de los argumentos habituales de las rutinas coreográficas en los bailes de pareja.

Cuando Dale y Jerry vuelven a sentarse a la mesa son aplaudidos por todos los presentes mientras brindan (F.291). Este aplauso viene a reconocer la destreza de la pareja en el baile, pero también, en ese reconocimiento podemos ver una aprobación pública de la pareja formada por Dale y Jerry, en la misma medida en que fue reconocido públicamente Jerry tras su actuación ante los miembros del club, que también le aplaudieron habiéndole recriminado anteriormente. El reconocimiento del triunfo de Jerry, esta vez en la conquista, queda inscrito con especial rigor en este momento a través del encuadre, pues ahora su cuerpo deja ocultos a los muñecos de la tarta, esos que figurativizan la imposible unión entre Dale y Beddini. Lo que queda visible de la tarta nupcial se sostiene a su espalda durante el brindis.



F.291

Así pues, el baile de *El Piccolino*, en conjunto, supone una celebración social, una folclorización, en el marco carnavalesco, del encuentro erótico entre el hombre y la mujer, y una exuberante puesta en escena de la diferencia sexual, representada por decenas de parejas bailando al unísono. Pero lo fundamental de este baile es que supone una ritualización de la unión de Dale y Jerry, ritualización que sustituye a la celebración de esa boda en suspenso de la que aún ha de darnos cuentas la trama.

5.3.34. Desenlace. El matrimonio posible

Secuencia 22 (1:31:56 – 1:35:32)]

Madge, Horace y Beddini, a la deriva por las aguas del canal durante la celebración del Carnaval, han conseguido volver a puerto gracias a un barco pesquero. Beddini jura vengarse, aunque sufre un resfriado que le muestra con pocas fuerzas para ello; Horace dormita en el barco y tiene que ser despertado; y Madge, resolutiva como siempre, va sin demora en busca de la pareja para advertirles de las intenciones del marido burlado.

Cuando les localiza, les reprende de manera severa (*escuchad, idiotas*) y la reacción primera de Dale y Jerry, como se acusa en sus gestos, es de temor (**F.292**), pero, cuando en la misma línea represora Madge recomienda a Jerry que se vaya a Londres de inmediato, que huya (**F.293**), al rostro de Jerry retorna la calma: no tiene intenciones de huir, sino de enfrentarse a la situación: ha de pedir a Beddini la mano de su esposa (**F.294**).



F.292



F.293



F.294

El siguiente escenario decisivo será de nuevo la suite nupcial, donde tendrá lugar esta *petición de mano*, pero antes nos aguarda una breve escena de tránsito en la que un responsable del hotel interpela a Horace junto al canal para comunicarle que detuvieron a Bates y han pagado la fianza. Esta noticia provoca en Horace sorpresa -aunque no le vemos preguntando por la razón de la detención- pero también gracia, una gracia un tanto *sádica*, ante el castigo que ha recibido su puntilloso mayordomo (**F.295**). Pero ¿es sólo eso lo que ahí queda escrito? ¿la alegría sádica del amo como reacción ante la sanción recibida por el criado? Esta corta escena, tan cercana al final, dedicada exclusivamente a hacer hincapié en la detención de Bates, nos da pistas de que su transgresión de la ley, más allá de suplantar a un gondolero y faltar el respeto a un

guardia, ha de tener otra transcendencia, un efecto determinante para la resolución del relato³⁸⁷, y así lo constataremos de inmediato.



F.295

Volvemos entonces a la suite nupcial donde Beddini, resfriado tras la deriva nocturna por las aguas del canal, está sentado en la cama envuelto en un brillante edredón y flanqueado, en segundo plano, por sendos jarrones con flores (F.296). No parece estar en condiciones de enfrentarse con la virilidad necesaria a aquel que ya reclamó la cama sobre la que ahora él reposa, y en la que aquel, aunque tumbado, no reposaba sino que reivindicaba: *esta es mi habitación* (F.250b).



F.296



(F.250b)

Pero a pesar de las malas condiciones de Beddini para el enfrentamiento, este no se hace esperar: Dale y Jerry entran en la habitación agarrados de la mano, y Madge detrás. El perjudicado Beddini les recibe diciendo: *¡Ajá, los pajarillos han vuelto al nido*. El plano general que enmarca este momento (F.297) nos muestra claramente los dos niveles de la

³⁸⁷ Nada parece gratuito en la estructura secuencial de este film clásico, en el que al igual que se domina la economía del lenguaje también las escenas están supeditadas a la economía del relato. De ahí que uno de los trabajos del análisis textual haya de ser buscar el sentido al que apuntan escenas que en principio parecen meramente anecdóticas, como ésta.

habitación, separados por un tramo de dos escalones circulares: en el nivel inferior vemos a Madge expectante, pero lo importante se juega en el nivel superior, donde el tálamo convoca al trío en conflicto. Los miembros de la pareja con futuro están situados en una posición paralela, mientras el Beddini figura en un nivel vertical inferior, incluso al de Madge, que está situada bajo los peldaños. Por eso, la frase reprobatoria de recibimiento de Beddini carece de fuerza, frente a la intervención que hace Jerry como respuesta. Para mostrar esta respuesta el encuadre se cierra y focaliza a la pareja enfrentada al modisto debilitado (F.298).



F.297



F.298



F.299



F.300



F.301



F.302



F.303



F.304



F.305

Jerry, de manera muy protocolaria, se dirige a Beddini mientras él mira a otro lado: *Sr. Beddini, queremos explicárselo todo*. Y el Sr. Beddini, resistiéndose a saber, dice que no acepta excusas, *ni siquiera la verdad* (F.299). En medio de esta conversación imposible aparecen Horace y Bates con *noticias asombrosas* (F.300). Pero antes de

comunicarlas, presenciaremos un último *rifi-rafe* entre otro trío en conflicto: Bates, Horace y Madge. Horace se muestra dispuesto a dar las noticias, Bates reclama su protagonismo queriendo ser él el portavoz de la buena nueva (F.301) y finalmente es Madge la que quita la palabra a su marido para dársela al mayordomo, imponiendo el orden ella una vez más (F.302). Y es que el relato de Bates ha de arrancar en un punto en el que jamás lo habría hecho el de Horace: *Vera señorita Dale, el señor pensaba que era usted peligrosa...* (F.303). Horace escucha este relato cabizbajo, como asumiendo una reprimenda que es reforzada por la mirada que Madge le dedica durante la escucha. Pero la penitencia que comenzó para Horace en su aterrizaje en El Lido queda en segundo plano al aparecer la noticia asombrosa: entre los disfraces que adoptó Bates para no ser reconocido en su misión de espiar a la *peligrosa* Dale, uno de ellos fue el de clérigo (F.304), disfraz al que sacó partido oficiando la boda de Dale y Beddini, boda por tanto sin validez, que deja el campo libre a la pareja protagonista.

Ante la noticia vemos a Beddini recuperarse, recobrando su firmeza, saliendo del *capullo* que le envolvía, floreciendo de nuevo, libre también de cargas (F.305), y a Dale, que necesita reforzar la afirmación que se ha hecho, preguntando una vez más: *¿Nunca hemos estado casados?* (F.306). Después de los tres agitados días de *Venus*, ni ella ni Jerry han estado jamás casados con nadie, pues la cuestión desde el principio era que Jerry y Dale se casaran. Para terminar de poner a cada uno en su sitio, Jerry pregunta a Beddini algo que está en el aire a lo largo de toda la trama: *¿qué hace en la habitación de esta joven?* (F.307).



F.306



F.307



F.308

El encuadre nos muestra ahora a todos los personajes (F.308), como si del final de una representación teatral se tratase, donde cada uno se presenta en su pura esencia: Madge, mirando con satisfacción el cumplimiento de su plan, y con los brazos en jarras junto a su marido, que la mira sonriente con su ojo morado bien visible; Bates de intermediario

entre el matrimonio Hardwick y el futuro matrimonio Travers, mirando con reprobación a aquel que está fuera de lugar en el altar, un recobrado Beddini que mira con estupor cómo Jerry ofrece su brazo a Dale con firmeza y cómo la mujer se concentra en agarrarse a él.

Esta imagen aparentemente conclusiva se funde con una breve escena final donde Dale y Jerry, al son de una coda de *El Piccolino*, cruzan un puente - ella sigue concentrada en ese brazo al que se agarra mientras que él se coloca bien su *sombrero de copa* (F.309) - y bajan unas escaleras que conducen de nuevo a la pareja a un escenario donde les aguarda ese otro puente del canal para ampararles y enmarcar el último baile de Jerry y Dale que veamos (F.310). Un travelling lateral apunta hacia el futuro de la pareja, mostrándonos sus enérgicos pasos, pasos cuyo ímpetu se manifiesta en los rostros del hombre y de la mujer, en el entrecruzamiento de sus pies y en los vuelos de la falda de ella y del chaqué de él; según vayan cobrando brío los pasos de baile, la pareja se nos irá ocultando a la mirada (F.311- F.314).



F.309



F.310



F.311



F.312



F.313



F.314

Un fundido en negro nos conduce al *The End* de esta aventura, que, tras su aparente sencillez, escondía las claves del conflicto universal que atañe a hombre y mujer: la posibilidad de relación sexual.



F.315

5.4. Los puntos claves de *Top Hat*: el hombre y la mujer en discordia

5.4.1. Desorden y *reorden* en el campo de lo masculino. Hombres y espejos

En el comienzo de este análisis señalábamos cómo, ya en las primeras imágenes del film, unas figuras masculinas reposaban sobre un suelo reflectante. La calidad reflectante del suelo que pisan los hombres en esta película es algo que aparece en distintos momentos, en contraste con los suelos opacos de las habitaciones ocupadas por las mujeres.

La cuestión del reflejo ligada a lo masculino es aún más palpable en la variedad de escenas donde la figura del hombre aparece duplicada en un espejo o este objeto aparece en plano del lado del hombre, cosa que podemos observar en esta sucesión de imágenes que recorren la narración:



(F.40)



(F.43)



(F.159)



(F.197)



(F.199)



(F.257)

Pero podríamos aludir a otras imágenes en las que, a pesar de no existir un espejo, hay una simetría notable entre los personajes masculinos que ocupan un lado y otro del plano:



(F.16)



(F.20)



(F.182)

Esta circunstancia señala que algo de la dimensión especular e imaginaria, del narcisismo, domina en el campo de lo masculino en *Top Hat*. Tanto en el caso de los hombres relacionados con lo especular en las imágenes citadas (Jerry, Horace y Beddini) como en el caso del *espía* Bates, las identidades masculinas se verán desdobladas por reflejos o disfraces, lo que provoca cierto desorden en el campo de lo masculino que habrá de ser paliado. Haremos un somero repaso del papel de los hombres en este relato, presentados como hemos visto bajo el dominio del espejismo imaginario.

5.4.2. Personajes masculinos de Top Hat

Jerry Travers: El nombre propio del protagonista³⁸⁸ remite al nombre Jeremías, de origen hebreo, cuyo significado es “exaltado por el Señor”. Sin duda Jerry es admirado en el terreno artístico por su amigo y consejero Horace, quien además es destinador de su *tarea heroica*³⁸⁹.

³⁸⁸ *Jerry*. English: (m.) Pet form of *Jeremy* or *Gerald*, or occasionally of *Gerard* and *Jerome*. (f.) A comparatively rare variant of *Gerry*. A Dictionary of First Names, Oxford University Press, ISBN 0192800507.

Dato extraído de: <<http://www.ancestry.com/learn/facts/Fact.aspx?&fid=10&fn=Jerry&ln=>>> (23/04/06)

³⁸⁹ Recordemos que la tarea heroica destinada a Jerry no es otra que *averiguar lo que es estar casado*-secuencia 2: En el hotel londinense-, es decir, ser un hombre para una sola mujer.

El apellido *Travers*³⁹⁰ nos recuerda al término inglés “traveller”, viajero, el que va de un lado a otro; Jerry se nos presenta como un hombre inquieto ya en la primera secuencia; más allá de su condición de bailarín, su inquietud, su continua actividad, causa estragos a su alrededor, perturbando el silencio requerido, no sólo en ese club de lectura donde arranca el film, sino también en la habitación de hotel situada sobre la de la mujer que duerme. Pero es precisamente esa inquietud la que le posibilita conocer a Dale, a quien inmediatamente deseará cortejar.

Pero el apellido *Travers* también nos recuerda al término “trouble”, problema. Al ocultar su identidad en la dedicatoria de las flores (“*From your silent admirer*”), establece la primera circunstancia que alimenta el *problema* nuclear que se plantea en *Top Hat*: el hecho de que el hombre sea capaz de ser un héroe frente a la mujer. El nombre del héroe es confundido por la mujer y desconocido hasta el desenlace. La ocultación del nombre por voluntad propia al firmar la tarjeta de las flores, sumada a la confusión de su identidad, estructuran ese “fuera de lugar” en el que se coloca el protagonista en la primera secuencia rompiendo la armonía de la discreción. Es cuando asuma su papel frente a la mujer cuando podrá ocupar su lugar y cumplir así la tarea designada: contraer matrimonio, asumir un compromiso con una mujer. Será pues cuando se desvanezcan los espejismos imaginarios que rodean a Jerry cuando podrá hacerse cargo del deseo femenino. *La transfiguración del héroe metaforiza así la conciencia de su nuevo saber: no es quien creía ser, en la misma medida en que el objeto de su deseo no era lo que parecía ser. El secreto, ese saber sospechado y negado que late en el inconsciente, no es otro que éste: que la otra cara del objeto del deseo no tiene cara: que es lo real*³⁹¹.

³⁹⁰ *Travers*: 1.English and French: occupational name for a gatherer of tolls exacted for the right of passage across a bridge, ford, or other thoroughfare, from Middle English, Old French *travers* ‘passage’, ‘crossing’, from Old French *traverser* ‘to cross’. 2.Northern Irish: reduced Anglicized form of Gaelic *Ó Treabhair*. Dictionary of American Family Names, Oxford University Press, ISBN 0-19-508137-4. Dato extraído de:<<http://www.ancestry.com/learn/facts/Fact.aspx?&fid=10&fn=&ln=Travers>> (23/04/06)

³⁹¹ González Requena, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood* (2006). op. cit. p. 551.

Horace Hardwick: el nombre *Horace*³⁹², de origen latino, nos remite con literalidad a la dimensión del tiempo, y así lo atestiguan ciertos momentos en que el personaje muestra preocupación por el paso del tiempo:



No es casual que en su nombre ya aparezca escrita una cualidad propia del *tercero*, aquel que en la trama edípica introduce el tiempo en la fundación del sujeto del inconsciente. Horace se configura en el relato como *destinador del héroe*, aunque también como pieza constitutiva del enredo; la figura de *agresor*³⁹³ no existe en este relato encarnada concretamente en ningún personaje, sino de manera abstracta, planteada en el enredo y la confusión de identidades.

Ya señalamos en su momento cómo el apellido *Hardwick* alude a la virilidad de Horace de manera cómica, pues, aun moviéndose en el terreno de la seducción, se nos presenta asustadizo y apocado frente a su mujer y frente al recuerdo de su amante Violette. A pesar de todo, el matrimonio Hardwick *funciona*; Madge y Horace saben, tienen experiencia, de lo que es estar casado, y consideran oportuno que tanto Jerry como Dale lo sepan también. El punto flaco de Horace es la preocupación por las apariencias,

³⁹² *Horace: English and French: from the old Roman family name [Horatius](#). The name was once widely used among admirers of the Roman poet Horace (Quintus Horatius Flaccus), but it is at present out of fashion. See also [Horatio](#). Cognate: Italian: Orazio. A Dictionary of First Names, Oxford University Press, ISBN 0192800507.*

Dato extraído de: <http://www.ancestry.com/learn/facts/Fact.aspx?&fid=10&fn=Horace&ln=> (23/04/06)

³⁹³ Otro de los actantes aislados por Propp en su *Morfología del Cuento*.

preocupación enmarcada en el terreno de lo imaginario, y enfatizada por sus gestos comedidos. Con su mayordomo Bates entra en continuos juegos de reproches motivados por actitudes o estilos de vestimenta inapropiados, síntomas de esa preocupación por las apariencias agravada por el temor al escándalo y al chantaje tras su aventura extramatrimonial. Así pues, estamos ante un personaje con el saber suficiente para ser destinador del héroe y también su auxiliar, pero a su vez, ante un personaje temeroso y abocado a los espejismos de la seducción que le colocan en un rol masculino descentrado del que su mujer se burla y ante cuyos juicios se achanta. Así, Madge parece más firme y madura que Horace, lo cual nos da una visión poco ortodoxa del matrimonio en esta comedia romántica donde es precisamente el matrimonio el fin perseguido y alcanzado.

El momento de la verdad, ese que lleva consigo el desvelar datos ocultos que pesan, llega a la vez para Horace y para Jerry, pues es en paralelo a la confesión que Horace decide hacer a Madge sobre su devaneo amoroso cuando se desvela la identidad de Jerry para Dale. A la vez que se reactiva el matrimonio Horace/Madge, se posibilita el matrimonio Jerry/Dale.

Bates³⁹⁴: La pronunciación inglesa del nombre del mayordomo nos remite al término “bait”, cebo: un auxiliar, por tanto, encargado de que *la presa* (Dale) *sea cazada*, ya no como la vampiresa que fantasea Horace que es, sino como la mujer para Jerry. La presentación de Bates tiene lugar en el terreno doméstico; ataviado con pijama y bata figura como un mayordomo que parece haber traspasado la barrera de la relación profesional, pues, ya en la primera escena que comparten amo y criado, discuten, como si de un matrimonio se tratase, sobre estilos de vestimenta.



³⁹⁴ Bates: 1. English: patronymic from *Bate* (*Bartholomew*). 2. Americanized form of German *Betz*. See also *Betts*. Dictionary of American Family Names, Oxford University Press, ISBN 0-19-508137-4. Dato extraído de: <<http://www.ancestry.com/learn/facts/Fact.aspx?&fid=10&fn=&ln=Bates>> (23/04/06)

El papel de Bates tiene como principal función desestabilizar al prudente Horace, pues desde la primera hasta la última secuencia en que amo y criado comparten el espacio, Horace pierde los nervios y la compostura que tanto trata de cuidar. Así pues Bates vendría a ocupar el papel del *bufón de la corte* que incide en los puntos flacos de la autoridad competente.



Y también el papel de *joker*³⁹⁵, en tanto que su misión a lo largo de la trama va a obligarle a disfrazarse de diversas y cómicas maneras para pasar inadvertido y poder llevar a cargo su tarea, designada también por Horace, y que consiste en vigilar los movimientos de Dale. Las transformaciones de Bates se articulan así a través del cumplimiento de su misión de espionaje. Ocupando distintos lugares se configura finalmente como auxiliar de la pareja en construcción al hacerse cómplice de ellos en el momento justo, pues la continua mascarada adquirirá su mayor sentido cuando, haciéndose pasar por sacerdote, oficie, en *off*, la falsa boda entre Dale y Beddini; falsa boda que posibilitará la boda verdadera, también en *off*, de la pareja protagonista.

³⁹⁵ Stanley Cavell señala cómo lo que él denomina *género de enredo matrimonial*, en el que creemos que sin duda podría incluirse *Top Hat*, es heredero de las preocupaciones y hallazgos de la comedia romántica shakespeariana (en el sentido estudiado por Northrop Frye, en “The Argument of Comedy” –especifica Cavell-). Cf.: *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Ed. Paidós Comunicación (Cine. n° 104). Barcelona (1999). p. 11. En general habría que señalar la influencia de la obra de William Shakespeare en la creación de argumentos de películas para consumo masivo en Hollywood. Nos hacemos eco aquí de aquellas comedias en las que la trama gira en torno al amor, la confusión de identidad, los celos, y el final feliz -un ejemplo paradigmático sería *Sueño de una Noche de Verano*- y en las que se incluyen personajes auxiliares, *jokers* - como el *Autólico* de *El Cuento de Invierno*, o el *Dogberry* de *Mucho Ruido y Pocas Nueces* - similares en gran medida al Bates de *Top Hat*. De igual forma encontramos reminiscencias de “el gracioso”, habitual en la comedia clásica de la literatura española, como el pícaro en la obra de Lope de Vega.

Alberto Beddini: Su nombre italiano le sitúa en una dimensión alejada del resto de los protagonistas, aunque no extraña, si tenemos en cuenta que las referencias a la cultura clásica predominan a lo largo de toda la puesta en escena, y que la segunda parte del relato transcurre en Italia.

Beddini responde al estereotipo de diseñador de moda, amanerado y egocéntrico, que convierte a las mujeres en musas, las adora pero no las puede poseer, quedándose en el rango de mejor amigo y mayor admirador. Aporta así su personaje un matiz más sobre lo que está en juego en la trama de *Top Hat*, la postura de los hombres en el terreno del encuentro sexual con la mujer. Si Horace representa al hombre casado, comprometido, pero no del todo, y a su vez acobardado, y Jerry parte de una posición de huida del compromiso para llegar finalmente a la posición de héroe para la mujer, Beddini representa sin resquicios la postura homosexual que subraya como imposible la relación con el sexo contrario.

5.4.3. Orden y desorden en el campo de lo femenino. Madre e hija

Las mujeres de *Top Hat*, Madge y Dale, están unidas por una amistad amenazada por el supuesto adulterio de Horace. La diferencia de edad entre ellas es notable: mientras que Dale es joven y orgullosa, Madge es ya madura y mantiene una actitud flexible, calmada, en la que mezcla la condescendencia con la ironía. La madurez de Madge³⁹⁶ es señalada por el significado de su nombre de origen griego: perla, es decir, joya resultante de un largo proceso de crecimiento dentro de una concha³⁹⁷; y también anotada en los adornos que viste: pendientes y collar de perlas (F.234). En este camino está Dale tras salir de *la concha* que veíamos en su primera aparición (F.31). Su inicial estado hierático choca con la vulnerabilidad que muestra ante el ruido, un ruido que la moviliza sacándola del *ostracismo*.



(F.234)



(F.31)

Si el problema que tiene Dale es creer que está siendo cortejada por el marido de su amiga, trivializarlo es la solución que encuentra Madge a ese problema, o, en última instancia, actuar dando un puñetazo a Horace para restaurar el orden. Debido a su rango superior en cuestiones amorosas, Madge expone ciertos puntos de vista a Dale con

³⁹⁶ Madge. English: pet form of [Margaret](#), representing a palatalized version of Mag(g). Margaret: English and Scottish: an extremely common medieval given name, derived via Old French Marguerite and Latin Margarita from Greek Margarites, from margarōn pearl, a word ultimately of Hebrew origin. The name was always understood to mean “pearl” throughout the Middle Ages. A Dictionary of First Names, Oxford University Press, ISBN 0192800507.

Dato extraído de: < <http://www.ancestry.com/learn/facts/Fact.aspx?fid=10&fn=Margaret&ln=&yr=0&> > (23/04/06)

³⁹⁷ Perla. (Etim. disc.). 1. f. Concreción nacarada, generalmente de color blanco agrisado, reflejos brillantes y forma más o menos esférica, que suele formarse en lo interior de las conchas de diversos moluscos, sobre todo en las madreperlas. Se estima mucho en joyería cuando tiene buen oriente y es de forma regular. 2. f. Concreción análoga de color y brillo como el de las perlas, conseguida

seguridad; sin olvidar que además intenta buscarle pareja –el relato comienza cuando Madge convoca a Horace y a Jerry para que éste último conozca a Dale-. De ahí que la relación que une a Madge y Dale responda en cierta manera a la fórmula *madre e hija*.

Ya hemos señalado en algún momento que el hecho de que Dale sea como una hija para Madge sitúa a Horace en el lugar del padre. Visto así, el conflicto de Dale tiene un tinte edípico, pues la protagonista cree haber seducido y haberse dejado seducir por *el padre*. Este conflicto se incrementa cuando ve cómo Madge fomenta el acercamiento entre el *supuesto Horace* y ella en el prólogo de *Cheek to Cheek*. Esta circunstancia señala, en la dimensión enunciativa, una transgresión de la Ley del incesto, puesto que *la chica se atreve* a dejarse seducir por *el padre* y a su vez ella le seduce a él. En todo momento de la trama sabemos que el atrevimiento de esta chica sólo lo acusa ella, y sólo gracias a la aceptación de este conflicto particular podemos adentrarnos en el enredo de *Top Hat* y las peripecias que conducen a que Dale pueda legitimar su deseo; un deseo sancionado por la ley simbólica que traza la barrera de la diferencia sexual y prohíbe el incesto.

artificialmente por diversos procedimientos. 3. f. Persona de excelentes prendas. 4. f. Cosa preciosa o exquisita en su clase. Diccionario RAE digital: <<http://www.rae.es/>> (26-09-2006)

5.4.4. La Ley de la diferencia sexual y la Ley del incesto en *Top Hat*

La Ley de la diferencia sexual podría enunciarse así: aquel en quien te miras no es quien tú crees que es: Yo≠Tú. En *Top Hat*, esa barrera separadora figura fotografiada en las líneas verticales que marca el decorado y articulan una distancia entre hombre y mujer:



(F.65)



(F.85b)



(F.110)



(F.195b)



(F.213)



(F.214)

La primera fase del enamoramiento de Jerry y Dale se pone en escena con el número musical *Isn't This a Lovely Day*, donde predomina la coreografía en espejo, la imitación y la repetición, que evoluciona hacia unos *pasos de dos* rápidos y cortocircuitados para

terminar con unas vueltas vertiginosas. Es la representación de la emoción de los primeros contactos corporales, cuando la barrera que establece la Ley de la diferencia sexual es atravesada precipitadamente. Esto será sancionado por la Ley simbólica que establece la necesidad de superar unas pruebas a cada miembro de la pareja: la mujer habrá de asumir la posición femenina, asumir la falta, y el hombre habrá de asumir la posición masculina, ser un héroe afrontando a la mujer que le abofetea interpelándole así pulsionalmente para que ocupe su lugar.

Así, la gestalt perfecta que forman las imaginarias medias naranjas unidas (F.147), se rompe con la fiereza de la mujer: esa primera bofetada que borra la sonrisa del *hombre* “*no string*” escribe, con la diagonal del brazo de Dale (F.148), el conflicto que conlleva la diferencia entre hombre y mujer, y manifiesta la violencia que llevan implícita las relaciones sexuales, y por supuesto la relación sexual en ciernes en este relato.



(F.147)



(F.148)

La Ley del incesto: Las dos parejas que guían la trama de *Top Hat* (Jerry/Dale, Horace/Madge) están separadas por cierta diferencia de edad, marcada por la autoridad que es Horace para Jerry y Madge para Dale, en tanto sabedores de lo que es estar casados, en tanto consejeros de sendos amigos más jóvenes que ellos, en tanto destinadores de su tarea (Horace dice que es hora de que Jerry averigüe lo que es estar casado; Madge dice que Dale ha de buscarse un hombre para ella sola). Como ya hemos visto, el hecho de que exista la confusión de personajes masculinos para Dale, siendo esta confusión transmitida a Madge, sitúa a Dale en cierto lugar incestuoso, pues se está colocando en la posición de enamorada del *padre*, Horace, situando a éste en el lugar del *padre* seductor.

5.4.5. Violencia femenina para reordenar

Las manifestaciones de violencia femenina que hemos recogido en el análisis (F.148, F.232, F.238) no son otra cosa que interpelaciones sexuales de las mujeres a los hombres, llamadas a un orden que es necesario restaurar en el campo de lo masculino, pues, independientemente de que las razones que llevan a estas mujeres a golpear a aquellos a quienes desean sean meros equívocos, el desorden en el campo de lo masculino es evidente en tanto que ni Horace ni Jerry están en su sitio, sino descolocados, bien a través de su anonimato (F.80), o de su *ceguera* (F.183).



(F.80)



(F.148)



(F.232)



(F.183)



(F.238)

Las bofetadas que Jerry recibe de Dale, las muestras de violencia de la mujer, son para él inexplicables, pero no una barrera que le impida continuar actuando en pro de la relación. Estas disquisiciones nos conducen a un campo de estudio del concepto de *pareja* que, aunque contextualizado su origen hace diez siglos, sigue estando en vigor: el código del *amor cortés*.

En su estudio del *amor cortés*, Jean Markale comienza señalando algo que llama la atención, por su localización en un tiempo tan lejano como desvirtuado en ciertos aspectos: *durante el siglo XI, apareció un nuevo modo de plantear el problema de las*

*relaciones entre hombres y mujeres*³⁹⁸, lo cual se concreta en el nacimiento del concepto de *pareja* en una época en la que la mujer cobra una importancia inusual hasta ese momento, colocándose en un lugar de devoción y reto para el hombre, con un objetivo que comanda esta reformulación: poder diferenciar las relaciones sexuales intrínsecas al matrimonio de conveniencia de las relaciones sexuales orquestadas por un sentimiento amoroso verdadero. Es así como se articulan toda una serie de preceptos y reglas que habrán de localizar la existencia del amor verdadero entre el hombre y la mujer. Reglas y preceptos destinados al caballero que elige a una dama como objeto de amor y motor de heroicidades necesarias para merecerla. Siendo la dama quien dicta estas pruebas de amor, pasa a ocupar ese lugar dominante³⁹⁹, a veces incluso cruel, que moviliza al caballero a responder a todas sus demandas para alcanzar un objetivo: *llevar a cabo con ella las delicadas e inefables liturgias del amor absoluto*⁴⁰⁰.

Este *modus operandi* puede resultarnos hoy por hoy básicamente novelesco, pero en su estructura esencial pervive como fórmula cuasi infalible para la formación exitosa de una pareja. ¿Cuál es esa estructura básica? La que se construye con las posturas psíquicas que adoptan el hombre y la mujer, en dialéctica, ante la posibilidad de un encuentro sexual pretendidamente exitoso.

Podríamos decir que si existe una *amenaza femenina* para el hombre, en el amor cortés esta amenaza se aborda sin remisión; tras el encuentro de las miradas, y el hechizo primero, la mujer desatará *al monstruo* para que el hombre se enfrente a él de inmediato. Ese *monstruo*, que, en términos psicoanalíticos no es otro que la *amenaza de castración*, donde *la falta* se evidencia, toma cuerpo en las sucesivas pruebas que el héroe en ciernes ha de afrontar para ser merecedor de esa dama que a su vez encarna una belleza y bondad sin igual para el caballero.

³⁹⁸ Markale, Jean (1987). *El amor cortés o la pareja infernal*. José J. de Olañeta, Editor. Palma de Mallorca (2006). p. 11.

³⁹⁹ La mujer amada es entonces la *Domina*: dueña, señora, dama. Diccionario ilustrado Latino-Español. Ed. Vox (1984).p. 149.

⁴⁰⁰ Markale, Jean: *El amor cortés o la pareja infernal*. Op.cit. p. 254

A este respecto citamos el análisis que González Requena realiza de una de las representaciones del tema *San Jorge y el dragón* que con más claridad pone en escena la fórmula del amor cortés⁴⁰¹.



*San Jorge y el Dragón*⁴⁰². Paolo Uccello (1456)

En cualquier caso, la fuerza de la fórmula del amor cortés reposa en cómo, de una manera ritualizada, repara en lo que de enfrentamiento y violencia existe en la dialéctica hombre/mujer, de lo cual *Top Hat* da buena cuenta⁴⁰³.

⁴⁰¹ Cf.: "El Héroe y la Mujer. A propósito de San Jorge y el dragón, de Paolo Uccello". *Trama y Fondo*, nº 16. *La Diferencia Sexual*. Asociación Cultural Trama y Fondo. Madrid (2004). pp. 9-12.

⁴⁰² ¿Cuál es la relación entre la princesa y el dragón? De esta relación se han encargado infinidad de relatos, pinturas, representaciones, que tienden a ocultar algo: dejan latente uno de los aspectos del tema. En algunos cuadros se muestra explícitamente que la mujer está presa por el dragón, pero en otros no se sabe muy bien quién lleva a quién encadenado, si es el dragón a la mujer, o es la mujer al dragón. González Requena, Jesús. *La diferencia sexual en la comedia clásica*. Seminario de Doctorado 2002-2003. UCM.

⁴⁰³ Al oponer constantemente valores culturales y contraculturales, las películas de género acostumbran a partir de un protagonismo dual y de una estructura dualista (...). En la escena arquetípica de western, el sheriff se enfrenta a un forajido en un tiroteo; el gánster encuentra su doble en el líder de la banda rival o en un agente del FBI; el comandante del ejército norteamericano tiene su contrapartida en la figura de un enemigo alemán o japonés; el héroe humano debe afrontar la amenaza de un monstruo prehistórico o del espacio exterior; hasta Fred Astaire tiene que vérselas con Ginger Rogers. Cf.: Altman, Rick (1999): *Los géneros cinematográficos*. op.cit. p. 47.

5.5. La relación de pareja y los tres bailes de pareja de *Top Hat*

Tras el análisis de la trama de *Top Hat* podríamos aislar una serie de fases habituales en las relaciones de pareja que comienzan con el *rapto amoroso*, entrando así en la *fase del enamoramiento* donde los implicados trazan con su recíproca mirada un eje imaginario que devuelve al que mira la ilusión de igualdad con el objeto de deseo: una imago perfecta que reproduce en cierta manera el estado narcisista⁴⁰⁴.

Tras esta primera fase, la del enamoramiento, se sucederá otra en la que cobrará protagonismo cierta medición de fuerzas del contrario, de la fuerza de su deseo, de su orgullo y de su resistencia, a la que podríamos denominar *fase del enfrentamiento*. Comienza por tanto la lucha de sexos, en la que ya algunas diferencias van a ir aflorando para romper el eje imaginario de la igualdad. Se abre así una *etapa de cortocircuitos*, donde algo inesperado se manifiesta entorpeciendo que el romance fluya con armonía; *la fusión* con el otro, algo que parecía que nada ni nadie podrían impedir, se presenta ahora como imposible. Ha hecho su aparición la Ley de la diferencia sexual: habrá que afrontar que el otro no es el complemento perfecto, sino muy al contrario *lo radical otro* en el terreno sexual. Cuando surge el equívoco, el malentendido, cuando aparece la confusión de identidades masculinas en *Top Hat*, la mujer trata de reprimir su deseo, áspera postura ésta frente a la aparente suavidad y ligereza del juego de la seducción.

En el transcurso de esta fase hay un conflicto evidente entre hombre y mujer, y la violencia toma posiciones. Ahora el deseo supone una afrenta, fundamentalmente con el *Yo*. Los códigos del amor cortés plantean esta afrenta de manera contundente: *la gran lección que da el amor cortés: la superación del estadio del egoísmo y el egocentrismo para llegar a un estadio de simbiosis con el ser único que uno ha elegido. Ello supone una total renuncia a las tentaciones del ego*⁴⁰⁵. Cuando existe una atracción por el otro se busca su mirada, su interés, sus palabras, su tacto; se busca que todo ello colme la carencia que asoma por los ojos, carencia que viene a ser una colección de muestras de

⁴⁰⁴ El narcisismo primario designa un estado precoz en el que el niño catectiza toda su libido sobre sí mismo. El narcisismo secundario designa una vuelta sobre el yo de la libido, retirada de sus catexis objetales. Cf.: Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*. Ed. Paidós. Barcelona (2003). p. 230.

⁴⁰⁵ Markale, Jean (1987). *El amor cortés o la pareja infernal*. Op.cit. p. 87.

vulnerabilidad, fragilidad y demanda de aquello que falta; esa falta acusa la quiebra del *Yo*. El *Yo*, entonces, descubriéndose como carente, como deseante, se expone a cierta erosión. Y puesto que el sentimiento amoroso lleva consigo una quiebra del *Yo*, es cuando esta quiebra no supone aniquilación cuando se llega a esa tercera fase en la que podríamos hablar ya de una relación sexual posible.

Las fases de la relación de pareja que hemos revisado bien podrían asemejarse a la clasificación aristotélica de las tres etapas de una narración -planteamiento, nudo y desenlace⁴⁰⁶. En ellas localizamos los distintos bailes de pareja que se suceden en *Top Hat*:

La imaginaria igualdad inicial de los sujetos enamorados -planteamiento, *fase del enamoramiento*- aparece coreografiada en el primer baile de pareja de las películas de orden clásico y manierista, donde se repiten rutinas en espejo y movimientos que imitan los de la pareja que podrían traducirse como “hagamos lo mismo”. De esto da buena muestra *Isn't This a Lovely Day*, primer baile de pareja de *Top Hat*, al que podemos denominar *baile de primer acercamiento*.

Cuando la Ley de la diferencia sexual se inscribe -nudo, *fase del enfrentamiento*- llega el *baile romántico*. En el musical clásico, a través de este baile se representa una suerte de avasallamiento consentido, el hombre avasalla a la mujer de manera consentida; presenciamos ahí una rendición amorosa que se traduce en un *Te amo*, una entrega que culmina en la *caída sostenida*, un goce que no cae en el vacío; una entrega mutua, en tanto que ella se entrega cayendo y él se entrega sosteniendo. *Cheek to Cheek* es un baile paradigmático para ver representadas plásticamente estas ideas.

Se entra así en la fase en la que la posibilidad de relación sexual se hace manifiesta -desenlace-. El musical clásico suele culminar el relato con un *baile coral* donde la pareja protagonista comparte un escenario público con otras parejas en ambiente festivo, como ocurre en *Top Hat* con *El Piccolino*; este baile coral vendría a sustituir en escena al ritual social de la unión matrimonial: reconocimiento público de la relación sexual.

⁴⁰⁶ Aristóteles: *Poética*. Alianza Editorial. Madrid (2004). p. 81.

Respecto a las pautas coreográficas de los bailes de pareja de *Top Hat*, creemos necesario señalar también que, aún habiendo focalizado nuestra atención en ciertas figuras nucleares que simbolizan el máximo acercamiento de hombre y mujer, algunas de sus *rutinas* habituales se articulan con un juego de acercamiento-alejamiento de los cuerpos de los bailarines. Estas dinámicas no tendrían por qué sorprendernos si las viésemos sólo como meros pasos para aportar movimiento a la ejecución del baile, aunque por otro lado podrían parecer extrañas si pensásemos que, en los distanciamientos, la pareja en danza estaría desaprovechando la ocasión que se le ofrece para disfrutar del placer de mantener juntos sus cuerpos. Si decimos que el baile de pareja viene a simbolizar la relación hombre/mujer, y en última instancia el acto sexual, podríamos interpretar estos acercamientos-alejamientos como una metáfora del propio ritmo del acto sexual, o incluso encontrar en esta fórmula ciertos ecos de aquello en lo que Freud reparó observando un juego infantil al que llamó *juego del carrete*, cuya descripción y análisis le sirvió para argumentar una de sus obras fundamentales: *Más allá del principio del placer*⁴⁰⁷. Cabría aquí recordar también la apreciación que hace Barthes cuando dice, hablando del *lugar más erótico de un cuerpo* -señalando que está *allí donde la vestimenta se abre*-, que *es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica*⁴⁰⁸.

En el musical clásico que hemos analizado, perteneciente al corpus de películas agrupadas por Altman en la categoría de *Fairy Tale Musical*⁴⁰⁹ toman posiciones las principales figuras narrativas del cuento maravilloso -el *Héroe* y la *Princesa*- aisladas por Propp⁴¹⁰, cuyo periplo conduce a que el hombre y la mujer protagonistas puedan formar pareja tras las tres pruebas que, cómo especifica Propp, ha de pasar el héroe: *calificante, decisiva y glorificante*. Creemos que existen ciertos paralelismos entre estas pruebas y los tres bailes de pareja que tienen lugar en *Top Hat*, pues si bien *Isn't This a Lovely Day* “califica” a Jerry de deseable para Dale, el baile *Cheek to Cheek* es indiscutiblemente “decisivo” como hemos querido hacer notar, como lo es “glorificante” el baile festivo *El Piccolino*, con el que la pareja, ya constituida, es reconocida públicamente.

⁴⁰⁷ Cf.: *El juego del carrete*, en Freud, Sigmund (1920): *Más allá del principio del placer*. *Obras Completas. Freud total, 1.0* (versión electrónica). Ediciones Nueva Hólade (1995).

⁴⁰⁸ Cf.: *El placer del texto y Lección inaugural* (1974, 1978). op. cit. 19.

⁴⁰⁹ Altman, Rick. *The American Film Musical*. (1987). op. cit. p. 371.

⁴¹⁰ Propp, Vladimir (1928): *Morfología del cuento*. Op.cit.

Por todo lo dicho, podemos afirmar que lo que hace que los bailes de pareja dentro de las películas musicales sean operadores textuales que aportan un grado notable de sentido-significado para el sujeto espectador, ya no es tanto la predisposición de ese espectador a asumir esos bailes como elementos connaturales a las películas pertenecientes al género, sino la pertinencia de estos bailes para simbolizar momentos claves de la relación de pareja, y que por eso mismo se convierten en el motor de la acción y del devenir de los acontecimientos; unos acontecimientos que, representados a través de signos, imágenes y huellas de lo real de la materia fotografiada recrean una dimensión simbólica, en el cine clásico, que configura un relato capaz de hacerse cargo de la complejidad que supone poner en escena lo que la relación sexual posible supone.

6. Conclusiones

6.1. El cine musical de Hollywood y los tres órdenes de representación

El género musical hollywoodense ha vivido un progresivo desgaste desde mediados del siglo XX. En el escaso número de películas musicales realizadas en las últimas décadas se puede apreciar cómo el baile de pareja ha ido desapareciendo, hasta llegar a la película *Chicago* (Rob Marshall, 2003), donde habiendo *bailes de dos*, ya no son mixtos; aquí la pareja la conforman dos mujeres que reivindican su independencia y proclaman su éxito sobre un escenario prescindiendo de los hombres. Lo que podría verse como un indicio de la liberación de la mujer, creemos que a su vez podría percibirse también como síntoma de un estado de la cuestión en las relaciones sexuales: parecería que cierto *desentendimiento*, o cierto *temor*, hacia el sexo contrario, ha hecho que la atracción se torne en detracción. Uno de los indicios de ello sería el hecho de que la destreza y el valor requeridos para salir a la pista de baile y allí abrazar y dejarse abrazar por otro, el diferente, se sustituya por agarrarse al fetiche, calificativo que merecerían esas ametralladoras que acaban empuñando las bailarinas protagonistas de *Chicago*.

Aunque la evolución del cine de Hollywood, de sus temáticas, de sus presupuestos estéticos, no es paralela a la evolución cultural y estética de Occidente, pensamos que sí pueden apreciarse ciertos paralelismos entre la evolución del *discurso sexual* y la forma de afrontar la sexualidad en el género musical, en tanto que la revolución sexual tuvo sus manifestaciones más populares a finales de los años sesenta y el género musical empezó a difuminarse a la vez que las mujeres quemaban sus *sujetadores*⁴¹¹ para representar así su liberación y manifestar su rechazo a la *objetualización* de la figura femenina. A partir de entonces, el modo de representación *clásico* de abordar la dialéctica sexual, deudor del *amor cortés*, y que implica que en el juego del cortejo el hombre adopte una posición *activa* –*sujetando*– y la mujer cierta *pasividad* –*dejándose sujetar*–, sufriría una quiebra notoria que comienza a asomar en el transicional estilo manierista. Esta quiebra conduciría a una deconstrucción de las formas de representación de la dialéctica sexual, a una *desimbolización* de aquello que es fuente de

⁴¹¹ Con la cursiva queremos connotar el doble sentido de la palabra *sujetador*; aquí sería el sentido “aquel que sujeta” al que aludimos implícitamente para señalar la dimensión simbólica del papel del hombre en el baile de pareja.

conflicto, el cuerpo a cuerpo⁴¹², y a su vez cita ineludible del sujeto de deseo con *lo real*.

En esta investigación sobre la puesta en escena de la relación de pareja en el cine musical de Hollywood a través del baile de pareja, nos hemos centrado en la observación de ciertas imágenes que forman parte de las coreografías prototípicas de las distintas etapas del género musical, figuras coreográficas en las que el abrazo une al hombre y a la mujer en un momento clave del desarrollo de un baile romántico. Así, hemos podido acusar las diferencias entre tipos de abrazo de la pareja de baile a lo largo de la historia del género, pudiendo distinguir con cierta precisión los tres modos de relato hollywoodense conceptualmente diferenciados por González Requena: clásico, manierista y postclásico. Queremos recapitular en este apartado de conclusiones nuestras observaciones sobre cada una de estas categorías.

Musical clásico

En las coreografías de los bailes de pareja de los musicales que hemos calificado como *clásicos*, localizamos una figura que es subrayada de manera notoria como el clímax del cuerpo a cuerpo de los bailarines; una figura en la que el hombre sujeta, entregado, el cuerpo de la mujer, entregada. Este momento clave tiene lugar en un espacio configurado como escenario de deseo donde es posible el acercamiento erótico, articulado simbólicamente. El cuerpo a cuerpo se estiliza a través del baile, pudiendo verse así conducida la pulsión sexual, eso que –como argumentábamos en el capítulo 2– en esencia es violencia. Hemos querido constatar cómo, por medio de las posturas coreográficas que culminan en esa figura que hemos denominado la *caída sostenida*, es posible representar la relación sexual simbólicamente sin rebajar el empaque ni la fuerza propia de la energía que entra ahí en acción. Las posturas psíquicas masculina y femenina que confluyen en el encuentro sexual encuentran una contundente manera de representación plástica en esa *caída sostenida* dentro del baile de pareja romántico, en tanto que el cuerpo femenino comparece adoptando una postura de máxima distensión

⁴¹² Un principio que ha guiado la escritura de esta tesis es la afirmación de Freud: *el cuerpo es el destino* [parafraseando a Napoleón: *la anatomía es el destino*. Freud, Sigmund (1912): *Sobre la degradación más generalizada de la vida erótica*. Artículos varios. Freud total 1.0. Ediciones Nueva Hélade (1995)]. En las películas musicales con números de baile, el baile de los enamorados surge cuando la palabra cesa y entonces habla el cuerpo.

sujetado por quien comparece adoptando una postura de máxima tensión, en tanto que sostiene y mira a la mujer que se *desvanece* en sus brazos, y cuyo rostro se desdibuja. Así, González Requena recurre a una terminología épica calificando al protagonista del musical clásico como un héroe, pues *El héroe es el que resiste (...) la desaparición del objeto* -objeto de deseo al que la pulsión sexual se liga pudiendo transformarse en deseo-, *abrasado por el goce y, entonces, es capaz de tender la mano al sujeto que emerge en esa desaparición: un sujeto que goza, es decir, que padece*⁴¹³. Este tender la mano al sujeto que goza es el hecho que cristalizaría en imágenes como éstas:



Así, consideramos que la *caída sostenida* es la postura clave del baile de pareja que simboliza la relación sexual en el cine musical, coreografiada con un *cambré* femenino sostenido por los brazos del hombre. En *Top Hat* presenciamos la más contundente representación de este tipo de abrazo, subrayado por el estatismo momentáneo de los bailarines y un breve silenciamiento de la música en el climax del baile romántico *Cheek to Cheek*.



Fred Astaire y Ginger Rogers bailan *Cheek to Cheek*
(*Top Hat*. Mark Sandrich, 1935)

⁴¹³ González Requena, Jesús. "Del Soberano Bien". op. cit. p. 52.

El cuerpo femenino figura casi al ras de la tierra, representándose así una entrega total de la mujer al hombre en ese dejarse caer, y del hombre a la mujer sosteniendo esa caída, evitando que el cuerpo femenino que se destensa caiga en el vacío. Esta postura la localizábamos, aunque nunca tan marcada como en *Top Hat*, en otros bailes románticos de musicales clásicos, tanto en bailes de pareja individuales como en bailes corales. *Top Hat* sería por tanto, desde nuestra perspectiva, el musical clásico más representativo; sobre él queremos también anotar -teniendo en cuenta las disertaciones hechas a lo largo de este trabajo sobre la postura masculina y la postura femenina en el encuentro sexual- que posee una trama capaz de demostrar con gran rigor, aun en clave de comedia, que la entrega amorosa no es fácil. Para que el romance de los protagonistas de *Top Hat* tenga lugar, la resistencia femenina y la ligereza masculina se transformarán en un momento determinado de la trama en entrega mutua, esa entrega que veíamos representada en *Cheek to Cheek*, acompañada además de la transgresión y del riesgo que el enredo de la trama plantea, enredo que vendría a simbolizar las dificultades reales que toda relación amorosa conlleva.

En el transcurso de la Segunda Guerra Mundial algunos planteamientos narrativos de los géneros clásicos de Hollywood cambian. Consideramos necesario ampliar nuestras investigaciones futuras abordando la trascendencia de ciertos hechos históricos cruciales capaces de provocar notables transformaciones en los contenidos y formas de los textos cinematográficos hollywoodenses, pues lo que venimos identificando como cine manierista comienza a perfilarse a mediados de los años cuarenta.

Musical manierista

En los musicales manieristas veíamos cómo los bailes de pareja con carga erótica aparecen normalmente desplazados del hilo narrativo, formulados como una fantasía del protagonista masculino –en la mayoría de los casos- que imagina el baile romántico en un escenario ajeno al plano de su realidad. Allí, en ese escenario imaginado-imaginario que da cabida al baile, se subraya una postura coreográfica que nada tiene que ver con la figura de la *caída sostenida* que veíamos destacada en el musical clásico; en los bailes de pareja del musical manierista, donde aún podemos ver posturas en las que el hombre sostiene a la mujer a la *manera clásica*, destaca por encima de todas las demás una

figura cuya composición es diametralmente opuesta a la que tiene lugar en el clímax del baile romántico del musical clásico, pues ahora el hombre eleva el firme cuerpo femenino, y desde abajo, mira el rostro de la mujer quedándose petrificado en estado de fascinación. En los musicales manieristas, ya no destacan por tanto los *cambrés*, sino los *portés*. En el momento del clímax del baile romántico manierista, la mujer comparece como figura fascinante y el hombre lo hace sumido en un estado de adoración hacia el objeto de deseo que bloquea su actividad y le impide afrontar la tarea que le aguarda. La mujer, situada ahora en el lugar mitificado de una diosa, mira desde el altar, sin posibilidad allí de relajarse para gozar, como sí representa poder hacerlo en los brazos del hombre la mujer que en el musical clásico es abrazada.

En el primero de los dos bailes románticos de *Brigadoon* -musical manierista ejemplar-, veíamos el abrazo que tanto el tempo de la música como la quietud de los bailarines subraya en un momento determinado, ilustrando con exactitud esa postura que señalamos como la paradigmática en los musicales manieristas.



Gene Kelly y Cyd Charisse bailan *Heather on the Hill*
(*Brigadoon*. Vincente Minnelli, 1954)

No presenciamos aquí la distensión del cuerpo femenino en brazos masculinos, sino todo lo contrario: la mujer figura firme en ese ensalzamiento, elevada en brazos de un hombre que la mira fascinado, componiéndose con el eje que traza esa mirada un espacio de deseo especular.

El furor por el baile individual despertado por el *rock and roll* en los años cincuenta supuso un punto de inflexión para el cine musical. Cuando el baile individual se

popularizó pasó a sustituir al baile abrazado y esto tuvo sus efectos en la escena cinematográfica. Pero además de los efectos que causan las modas musicales hay que señalar que el baile de pareja va a ir desapareciendo en paralelo a la crisis de *la pareja*, crisis de la que se ocupan específicamente algunos de los musicales producidos a partir de los años sesenta. Si el eje alrededor del que pivotaban la mayoría de las tramas de los musicales había sido hasta entonces la posibilidad de la relación entre hombre y mujer, a partir de los setenta lo que comienza a plantearse prioritariamente es la imposibilidad de esta relación. Entonces el relato flaquea, pues la trama simbólica fundamental del género musical ya no está ahí para sostener ese relato.

Musical posclásico

Va tomando posiciones entonces el orden de representación postclásico, y el género musical pasa a estar integrado por un escaso número de películas dispersas a lo largo de las últimas cuatro décadas, entre las que destacan las dirigidas por Bob Fosse y films como *Chicago*, película inspirada en el montaje para Broadway que hizo el propio Fosse en 1975.

La coreografía del número musical *Nowadays*, con el que finaliza la película *Chicago*, parecería una consecuencia natural del encuentro imaginario, especular, que presenciábamos entre la pareja de enamorados de *Brigadoon*: el hombre ha quedado tan extasiado, tan paralizado ante esa figura femenina elevada y deslumbrante, que se muestra incapaz de hacer nada con ella; y la mujer ha terminado tan tensa y tan aburrida en esa posición de adorada, sin posibilidad de relajarse *en el altar* donde comparece como una *diosa* a quien nadie hace desvanecer, que sólo le queda buscar un placer narcisista o un goce aniquilador. En *Nowadays*, la mujer baila en paralelo a su doble, a su igual; dos mujeres bailan agarradas al fetiche –las ametralladoras-, mostrándose ante un público que se fascina con ellas, a la vez que se fascinan entre ellas, pero sin poder destensarse en brazos de nadie. En *Chicago* ya no hay abrazo que valga.



Renée Zellweger y Catherine Zeta-Jones bailan *Nowadays*
(*Chicago*. Rob Marshall, 2003)

El autoerotismo, coreografiado con especial estilización en los films de Bob Fosse, y vinculado en gran medida a la *liberación sexual* que empieza a proclamarse en todos los ámbitos a partir de los años sesenta en Occidente, se podría relacionar con ese desentendimiento que ya anotamos ante la relación sexual con *el otro* -con el diferente-, pero también con un temor a la entrega emocional que implica un compromiso con *el otro* en el encuentro amoroso; que implica un acto heroico en la dimensión simbólica de la dialéctica sexual. En el musical postclásico la mujer comparece de manera agresiva; su pulsión sexual desnortada resulta aniquiladora frente a un hombre debilitado o anulado que se lamenta de su impotencia y mira a la *odiosa diosa* desde el proscenio. No hay posición femenina ni posición masculina definida, pues los polos se confunden; la puesta en escena carece de referencias simbólicas de lo masculino que configuren, por oposición, la feminidad, y de referencias simbólicas de lo femenino que configuren, por oposición, la masculinidad. Así, hombre y mujer figuran, en el relato *desimbolizado* postclásico, con una identidad desdibujada que hace imposible poner en escena la posibilidad de relación sexual.

6.2. El baile de pareja como operador textual

La desaparición de los bailes de pareja sociales, motivada hasta cierto punto por el triunfo de los estilos de música ligera nacidos a mediados del siglo XX, se justifica también etnográficamente por la progresiva desarticulación de los ritos del folklore popular que convocan a hombres y mujeres a encontrarse de manera pautada. Aunque hoy en día los bailes de pareja siguen existiendo en academias, salas de fiesta, verbenas tradicionales, competencias internacionales y hasta en concursos de televisión -incluso en algunos lugares se mantienen como *ritos de iniciación* a la madurez: celebraciones de mayoría edad, bailes de cadetes-, hace décadas que dejaron de estar integrados de manera habitual en el ocio de las sociedades, a pesar de que en nuestros días la necesidad de rituales de acercamiento no se ha desvanecido, pues la llamada *liberación sexual* que eclosionó en los años sesenta no aminora la problemática que plantea la sexualidad. En nuestra investigación hemos querido ilustrar la idea de que el baile de pareja se hace cargo de esta problemática en tanto que facilita el acercamiento sexual de una manera codificada a través de las pautas que hombre y mujer han de seguir y que implican el desarrollo de cierto aprendizaje. Su operatividad residiría fundamentalmente en que colabora en conducir la pulsión sexual y construye en su puesta en escena un espacio para el deseo.

Sirviéndonos de la oportunidad extraordinaria que nos brinda el cine musical para observar con detenimiento ciertas maneras tradicionales de bailar en pareja, hemos podido comprobar que en su desarrollo hay una constante: el hombre *lleva* a la mujer, y la mujer *es llevada* por el hombre. Pensamos que esta fórmula, lejos de ser una desequilibrada jerarquización de papeles, es algo que viene a simbolizar lo que tiene lugar en ese *momento de la verdad* que es el acto sexual. Así pues, podemos considerar que existe una condición para *bailar en pareja* que se podría enunciar así: El hombre ha de (saber, querer, poder) llevar a la mujer, y la mujer ha de (saber, querer, poder) dejarse llevar por el hombre. Así, lo que en principio podría verse simplemente como una forma de deleite, se perfila como una sofisticada manera de acercamiento sexual entre hombre y mujer. Además de conllevar un sentir desenfado -sentir la música, su armonía, sentir el cuerpo en movimiento, el propio y el de la pareja de baile-, la desenvoltura arropada por las pautas coreográficas que han de seguirse adquiere cierta

transcendencia, pues tiende puentes entre hombre y mujer en el camino de acceso a la relación sexual, terreno éste donde el desenfado se torna en rubor ante eso que no está codificado: lo real del cuerpo a cuerpo.

En las tramas de los musicales que hemos repasado, el conflicto hombre/mujer se plantea por medio de diversas circunstancias, y su resolución apunta a que finalmente haya o no haya posibilidad de relación. En nuestro recorrido por los musicales más destacados hemos visto cómo la inclusión o no de un baile de pareja romántico en la representación determina en gran medida el desenlace del relato, comprobando así la importancia que este tipo de bailes tiene, en tanto ponga en escena el cuerpo a cuerpo de hombre y mujer con una mayor o menor pasión, con una mayor o menor verdad; en tanto en él se conduzca la pulsión sexual y el erotismo abrochando con el sentimiento amoroso.

Con el análisis textual pormenorizado de *Top Hat* hemos querido valorar la eficacia simbólica del relato clásico hollywoodense, subrayando cómo ciertas posturas de la pareja de baile en los musicales clásicos gozan de mayor densidad que en los manieristas y en los postclásicos, haciendo hincapié en esa figura a la que conferimos la categoría de ser la que mejor representa, la que mejor simboliza, lo que se juega en el encuentro sexual, lo que aguarda en el acto al hombre y a la mujer, pues allí es el hombre quien tiene el papel activo, por ser quien está en tensión, en acción, y es la mujer quien tiene el papel pasivo, por ser quien está en distensión, aguardando, permitiendo la accesibilidad. En la *caída sostenida*, el hombre actúa, sostiene, y a su vez es testigo del goce femenino, mientras la mujer, al gozar, para gozar, se *destension*a, y cae.

También hemos anotado cómo los bailes de pareja están integrados en las tramas de los musicales de orden clásico, mientras que en los musicales de orden manierista pasan a formar parte de un capítulo de ensoñación o fantasía, llegando a desaparecer en los musicales de orden postclásico. Creemos que esta progresiva desaparición del baile de pareja en los films musicales podría ser la causa fundamental de la desaparición del

género⁴¹⁴, un género que durante varias décadas fue popular, en primer término, por su abordaje de la dialéctica sexual, esa dialéctica que progresivamente va a ir desdibujándose en el campo de la representación. Pensamos que, a pesar de que haya excepciones en la historia del cine musical reciente donde aún puede verse algún baile de pareja, es notable el paralelismo que existe entre la progresiva desaparición del *baile abrazado* en la escena cinematográfica y el declive del género, siendo así una de las causas que motivó que el cine musical fuese perdiendo fuerza, pues el baile de pareja, como operador textual que participa de la representación de la dialéctica hombre/mujer, era uno de los elementos esenciales del musical romántico. La fuerte carga sensual que caracteriza al género musical reposa en la expansión escénica del ritual del cortejo. En este sentido consideramos que un tema por explorar con detenimiento en el campo de la representación plástica es la postura psíquica de hombre y mujer ante el encuentro sexual, algo que en esta investigación localizamos simbolizado en los bailes de pareja.

La norteamericana Jane Feuer, analista del género musical hollywoodense, acusa la atención insuficiente que en los estudios sobre este género se presta a la dialéctica sexual⁴¹⁵. Con nuestro trabajo hemos querido colaborar en las aportaciones teóricas sobre la importancia de la puesta en escena de la dialéctica sexual en el cine musical, donde a través del baile de pareja se encuentra una manera de representar aquello que no es mostrado, pero tampoco ocluido: el acto sexual.

Así, nos hemos ocupado de valorar la eficacia simbólica del baile de pareja dentro del musical clásico, y su relación con la construcción de la diferencia sexual y su dialéctica, anotando el desbaratamiento del baile que tiene lugar en el musical postclásico y la consecuente deconstrucción de la representación de la diferencia sexual; pero también hemos pretendido señalar la eficacia simbólica del baile como elemento que participa, en el orden de representación clásico, en la construcción de una promesa de futuro para el hombre y la mujer que bailan juntos, y cuya pulsión sexual –cuya violencia-, simbolizada, apunta al goce; un goce que, simbolizado, lejos de tornarse aniquilador puede ser vivido como sublime. En este sentido, a su vez, se ha tratado de analizar –en

⁴¹⁴ Las explicaciones que los historiadores cinematográficos aportan para entender la progresiva desaparición del género musical están normalmente centradas en el ámbito de la industria, argumentando que la disolución del sistema de estudios de Hollywood impidió seguir produciendo películas que requerían grandes inversiones, y que la alianza de ciertos recursos humanos y artísticos de excepcionales características se desmembró.

el contexto del cine musical de Hollywood- las maneras de conducir la pulsión, las maneras de conducir la violencia que nos habita a hombres y mujeres. Defendemos, por tanto, que se hace necesario contar con operadores textuales –como lo es el baile de pareja- que ayuden a enfrentar simbólicamente el encuentro sexual para que la violencia que lleva intrínseca no sea aniquiladora.

⁴¹⁵ Feuer, Jane: *El musical de Hollywood*. op. cit. p. 16.

7. Anexos

7.1. Anexos relacionados con *Top Hat*

7.1.1. Películas protagonizadas⁴¹⁶ por Fred Astaire y Ginger Rogers

- *Flying Down to Río* (*Volando hacia Río de Janeiro*). Th. Freeland, 1933
- *The Gay Divorcee* (*La Alegre Divorciada*). Mark Sandrich, 1934
- *Roberta* (*Roberta*). W. A. Steiner, 1935.
- *Top Hat* (*Sombrero de Copa*). Mark Sandrich, 1935.
- *Follow the Fleet* (*Sigamos la Flota*). Mark Sandrich, 1936.
- *En Alas de la Danza* (*Swing Time*). George Stevens, 1936.
- *Shall We Dance* (*Ritmo Loco*). Mark Sandrich, 1937.
- *Carefree* (*Amanda*). Mark Sandrich, 1938.
- *The Story of Vernon e Irene Castle* (*La Historia de Vernon e Irene Castel*) H. C. Potter, 1939.
- *The Barkleys of Broadway* (*Vuelve a mí*). Charles Walters, 1949.

⁴¹⁶ Con excepción de la primera, *Flying Down to Río*, en la que fueron descubiertos como pareja de baile en sus papeles secundarios.

7.1.2. Ficha técnica y artística de *Top Hat*

Título en España: *Sombrero de Copa*

Dirección: Mark Sandrich.

Producción: 1935. Estudios RKO Radio Pictures (Pandro S. Berman).

Guión: Dwight Taylor y Allan Scott, adaptado por Karl Noti, según la obra “*The Girl Who Dared*”, de Alexandre Farago y Aladar Laszlo.

Fotografía: B/N David Abel.

Canciones: Irving Berlin.

Coreografía: Hermes Pan y Fred Astaire.

Música: Max Steiner.

Dirección Artística: Van Der Polglase.

Vestuario: Bernard Newman.

Montaje: William Hamilton.

Actores principales: Fred Astaire (Jerry Travers), Ginger Rogers (Dale Tremont), Edward Everett Horton (Horace Hardwick), Helen Broderick (Madge Hardwick), Erik Rhodes (Alberto Beddini), Eric Blore (Bates).

7.1.3. Esquema secuencial⁴¹⁷ minutado de *Top Hat*

Duración total: 95 minutos.

- Títulos de crédito: 0:00:00 - 0:01:30. Epígrafes:
 - 5.3.3. Presentación del relato.
- Secuencia 1: 0:01:30 – 0:04:57. Epígrafes:
 - 5.3.4. En el club londinense.
- Secuencia 2: 0:04:57 – 0:15:38. Epígrafes:
 - 5.3.5. En el hotel londinense.
 - 5.3.6. Primer número musical: *No String*.
 - 5.3.7. Dos habitaciones: lo masculino y lo femenino.
 - 5.3.8. El nacimiento de Venus.
 - 5.3.9. Primer encuentro entre el hombre y la mujer.
 - 5.3.10. Comienza el cortejo. Segundo número musical: Coda de *No String*.
- Secuencia 3: 0:15:38 – 0:16:50. Epígrafes:
 - 5.3.11. El hombre no escribe su nombre.
- Secuencias 4 y 5: 0:16:50 – 0:17:50; 0:17:50 – 0:19:56. Epígrafes:
 - 5.3.12. Rendas y Fustas.
- Secuencia 6: 0:19:56 – 0:26:41. Epígrafes:
 - 5.3.13. Venus en los jardines; estalla la tormenta.
 - 5.3.14. Tercer número musical: *Isn't This a Lovely Day*.
- Secuencia 7: 0:26:41 – 0:29:07. Epígrafes:
 - 5.3.15. El primer telegrama de Madge.
- Secuencia 8: 0:29:07 – 0:30:35. Epígrafes:
 - 5.3.16. La primera bofetada.
- Secuencia 9: 0:30:35 – 0:37:45. Epígrafes:
 - 5.3.17. El miedo al escándalo.
 - 5.3.18. El jarrón y la batuta.
- Secuencia 10: 0:37:45 – 0:39:15. Epígrafes:
 - 5.3.19. El segundo telegrama de Madge.

⁴¹⁷ Hemos establecido las secuencias por bloques de acción dramática, acción que puede tener lugar en diferentes lugares, protagonizados por distintos personajes.

- Secuencia 11: 0:39:15 – 0:44:01. Epígrafes:
 - 5.3.20. El escenario teatral como escenario de deseo. Cuarto número musical: *Top Hat*.
- Secuencia 12: 0:44:01 – 0:46:31. Epígrafes:
 - 5.3.21. Mujeres con los pies en la tierra. Dale se confiesa con Madge.
- Secuencia 13: 0:46:31 – 0:47:53. Epígrafes:
 - 5.3.22. Hombres con los pies en el aire. Horace se confiesa con Jerry.
- Secuencia 14: 0:47:54 – 0:51:35. Epígrafes:
 - 5.3.23. La penitencia de Horace.
- Secuencia 15: 0:51:35 – 0:59:19. Epígrafes:
 - 5.3.24. Trampas y promesas.
- Secuencia 16: 0:59:19 – 1:07:37. Epígrafes:
 - 5.3.25. Máxima transgresión y segunda bofetada.
 - 5.3.26. Quinto número musical: *Cheek to Cheek*.
- Secuencia 17: 1:07:37 – 1:10:44. Epígrafes:
 - 5.3.27. Un marido en exclusiva y un puñetazo en un ojo.
 - 5.3.28. Tortas y puñetazos para restablecer el orden.
- Secuencia 18: 1:10:44 – 1:12:30. Epígrafes:
 - 5.3.29. Remedios que no curan.
- Secuencia 19: 1:12:30 – 1:15:47. Epígrafes:
 - 5.3.30. La verdad.
- Secuencia 20: 1:15:47 – 1:25:20. Epígrafes:
 - 5.3.31. Noche de bodas interrumpida. Dale conoce la verdad.
- Secuencia 21: 1:25:20 – 1:31:56 Epígrafes:
 - 5.3.32. La fiesta de la carne.
 - 5.3.33. Sexto número musical: *El Piccolino*.
- Secuencia 22: 1:31:56 – 1:35:32. Epígrafes:
 - 5.3.34. Desenlace: matrimonio posible.

7.2. Índice de imágenes contenidas en los DVDs adjuntos

DVD 1: Números musicales 1933-1936

- 1) 1933, ***42th Street*** (*La calle 42*, Lloyd Bacon). Extracto:
Young and Healthy (3'25'')
- 2) 1933, ***Gold Diggers of 1933*** (*Vampiresas de 1933*, Mervyn LeRoy). Extractos:
Pettin in the park (7'15'')
My Forgotten Man (6'35'')
- 3) 1933, ***Flying Down to Río*** (*Volando hacia Río de Janeiro*, Thornton Freeland).
Extracto:
La Carioca (11'40'')
- 4) 1934, ***The Gay Divorcee*** (*La alegre divorciada*, Mark Sandrich). Extractos:
Nigth and Day (4'40'')
The Continental (12'19'')
- 5) 1935, ***Top Hat*** (*Sombrero de copa*, Mark Sandrich). Extractos:
No String (3'51'')
Coda de No String (1'20'')
Isn't This a Lovely Day (4'06'')
Top Hat (4'45'')
Cheek to Check (4'50'')
El Piccolino (6'05'')
Coda de El Piccolino (34'')
- 6) 1936, ***Follow the Fleet*** (*Sigamos la Flota*, Mark Sandrich). Extractos:
Let's Yourself Go (3'15'')
I'm Putting All My Eggs in One Basket (5'11'')
Let's Face the Music and Dance (7'53'')

DVD 2: Números musicales 1937-1953

- 7) 1937, ***Shall we Dance*** (*Ritmo loco*, Mark Sandrich). Extractos:

Let's Call the Whole Thing Off (4'28'')

Shall We Dance (3'19'')

- 8) 1938, ***Carefree*** (*Amanda*, Mark Sandrich). Extractos:

I Used to Be Color Blind (3'27'')

Hipnosis (1'50'')

The Yam (5'27'')

- 9) 1942, ***You Never Were Lovelier*** (*Bailando nace el amor*, W.A.Seiter). Extracto:

I'm Old Fashion (4'22'')

- 10) 1944, ***Cover Girl*** (*Las Modelos*, Charles Vidor). Extractos:

Put Me to the Test (3'30'')

Long Ago and Far Away (2'58'')

- 11) 1945, ***Anchors Aweigh*** (*Levando Anclas*, George Sidney). Extracto:

Declaración de amor (5'25'')

- 12) 1949, ***On The Town*** (*Un día en Nueva York*, Stanley Donen). Extractos:

Main Street (4')

A Day in New York (7'18'')

- 13) 1951, ***An American in Paris*** (*Un americano en París*, Vincente Minnelli).

Extractos:

Love Is Here to Stay (3'40'')

An American in Paris (16'20'')

- 14) 1951, ***Singin' in the Rain*** (*Cantando bajo la lluvia*, Stanley Donen y Gene Kelly).

Extractos:

You Were Meant for Me (4'25'')

Broadway Melody (12'40'')

15) 1953, ***Gentlemen Prefer Blondes*** (*Los caballeros las prefieren rubias*, Howard Hawks). Extracto:

A Girl from Little Rock (3'57'')

16) 1953, ***The Band Wagon*** (*Melodías de Broadway 1955*, Vincente Minnelli). Extractos:

Dancing in the Dark (4'16'')

The Girl Hunt Ballet 11'24'')

DVD 3: Números musicales: 1954-1969

17) 1954, ***Brigadoon*** (*Brigadoon*, Vincente Minnelli). Extractos:

Heather on the Hill (5'40'')

Coda de *Heather on the Hill* (1'56'')

18) 1954, ***Seven Brides for Seven Brothers*** (*Siete Novias para Siete Hermanos*, Stanley Donen). Extractos:

Goin' Co'tin (3'24'')

What a Wonderful Hide (6'04'')

19) 1955, ***Guys and Dolls*** (*Ellos y Ellas*, J. L. Mankiewicz). Extractos:

A Woman in Love (4'32'')

If I Were a Bell (3')

20) 1955, ***Oklahoma*** (*Oklahoma*, Fred Zinnemann). Extracto:

Out of my Dreams (14'56'')

21) 1956, ***The King and I*** (*El Rey y Yo*, Walter Lang). Extracto:

Shall We Dance (4'40'')

22) 1957, ***Funny Face*** (*Una Cara con Ángel*, Stanley Donen). Extractos:

Let's Kiss and Make up (4'33'')

He Loves and She Loves (3'27'')

23) 1961, ***West Side Story*** (*West Side Story*, Robert Wise y Jerome Robbins). Extracto:
Baile en el Gimnasio

24) 1963, ***Viva Las Vegas*** (*Cita en Las Vegas*, George Sidney). Extractos:
Baile en el gimnasio (2'24'')
Baile en el club (1'35'')

25) 1965, ***The Sound of Music*** (*Sonrisas y Lágrimas*, Robert Wise). Extracto:
Laënder (1'35'')

26) 1969, ***They Shoot Horses, Don't They?*** (*Danzad, danzad, malditos*, Sydney Pollack) Extractos:
Baile concurso (1'30'')
Final (7'17'')

27) 1969, ***Sweet Charity*** (*Noches en la Ciudad*, Bob Fosse). Extractos:
My Personal Property (2')
Baile en el club (0'45'')

DVD 4: Números musicales 1972-2003

28) 1972, ***Cabaret*** (*Cabaret*, Bob Fosse). Extracto:
Baile de trío (2'34'')

29) 1977, ***New York, New York*** (*New York, New York*, Martin Scorsese). Extracto:
Homenaje a los musicales de marinería (0'37'')

30) 1977, ***Saturday Night Fever*** (*Fiebre del Sábado Noche*, John Badham). Extractos:
Ensayo (1'48'')
More than a Woman (3')

31) 1978, ***Grease*** (*Grease*, Randal Kleiser). Extractos:
Concurso de baile (4'23'')

You Are the One that I Want (3'13'')

32) 1979, ***All That Jazz*** (*Empieza el espectáculo*, Bob Fosse). Extracto:

Airótica (8')

33) 1981, ***Pennies from Heaven*** (*Dinero Caído del Cielo*. Herbert Ross). Extracto:

Les't Face the Music and Dance

34) 1988, ***Dirty Dancing*** (*Dirty Dancing*, Emile Ardolino). Extracto:

The Time of My Life (3'38'')

35) 1997, ***Everyone Says I Love You*** (*Todos Dicen I Love You*, Woody Allen).

Extracto:

I'm Through with Love

36) 2003, ***Chicago*** (*Chicago*, Rob Marshall). Extracto:

Nowadays (3'43'')

8. Fuentes documentales

8.1. Bibliografía

8.1.1. Bibliografía general

ALTMAN, Rick: *Los géneros cinematográficos*. Editorial Paidós Comunicación. Barcelona, 2000.

ALTMAN, Rick: "Otra forma de pensar la Historia (del cine): un modelo en crisis". Revista *Archivos de la Filmoteca Valenciana*, nº 22. Paidós, Febrero 1996. pp. 6-19.

ARNHEIM, Rudolf (1986). *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Alianza Editorial. Madrid, 1989.

ARNHEIM, Rudolf (1988). *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales. Versión definitiva*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc (1983): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Ediciones Paidós. Barcelona, 1989.

AUMONT, Jacques y MARIE, Michel (1988): *Análisis del film*. Ediciones Paidós Comunicación. Barcelona. 1990.

BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier. *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1998.

BARTHES, Roland (1954-1956): *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

BARTHES, Roland. (1961-1979): *Lo Obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces.*. Paidós Comunicación. Barcelona, 2002.

BARTHES, Roland. (1967-1980): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós Comunicación. Barcelona, 2002.

BARTHES, Roland (1970): *S/Z*. Siglo XXI de España Editores. Madrid, 1980.

BARTHES, Roland. (1963-1973): *La aventura semiológica*. Paidós Comunicación. Barcelona, 2003.

BARTHES, Roland (1974, 1977): *El placer del texto y Lección Inaugural*. Siglo XXI Editores. México, 2004.

BARTHES, Roland. (1977): *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI Editores. Argentina. Buenos Aires, 2006.

BARTHES, Roland (1980). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1990.

- BATAILLE, Georges (1957). *El Erotismo*. Tusquest Editores. Barcelona, 1992.
- BEARDSLEY, Monroe C. y HOSPERS, John. *Estética. Historia y fundamentos*. Ed. Cátedra. Colección Teorema. Madrid, 1997.
- BELLOUR, Raimond. *Le cinema americain (Análisis du films)*. Ed. Flammarion. París, 1980.
- BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística general*. Siglo XXI. México, 1977.
- BETTELHEIM, Bruno (1975). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Editorial Crítica. Biblioteca de bolsillo. Barcelona, 2002.
- BORDWELL, David. STAIGER, Janet. THOMPSON, Kristin (1985). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Ed. Paidós. Barcelona, 1997.
- BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico*. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona, 2002.
- BURCH, Noël (1970). *Praxis del cine*. Editorial Fundamentos. Colección Arte. Serie Cine. Madrid, 1985.
- BURCH, Noël (1976-1981). *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Editorial Cátedra. Madrid, 1987.
- CAMPBELL, Joshep. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Ed. Fondo de cultura económica. México, 1993.
- CASETTI, Francesco y Di CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Ed. Paidós. Barcelona, 1994.
- CASTELLÓ, Enrique: “A continuación les ofrecemos imágenes que, por su crudeza, pueden herir su sensibilidad...Televisión, o el umbral del goce”. *Trama y Fondo*, nº 2. Madrid, Abril de 1997. pp. 77-92
- CASTRILLÓN, José Luis. “Easy Living. La comedia clásica y el punto de ignición”. *Trama y Fondo*, nº 5. Madrid, 1998. pp.43-59.
- CAVELL, Stanley. *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Ed. Paidós. Barcelona, 1999.
- FREUD, Sigmund (1895). *Escritos sobre la histeria*. Ed. Alianza, Madrid, 1988.
- FREUD, Sigmund (1899-1900). *La interpretación de los sueños*. Obras completas. Volumen 3: Ensayo XVII. Ediciones Orbis S.A. Argentina, 1993.
- FREUD, Sigmund (1916-1917): *Lecciones introductorias al psicoanálisis. Obras Completas. Freud total 1.0* (versión electrónica). Ediciones Nueva Hélade, 1995.

FREUD, Sigmund (1920): *Más allá del principio del placer. Obras Completas. Freud total, 1.0* (versión electrónica). Ediciones Nueva Hólade, 1995.

GOETHE, Johann Wolfgang (1774). *Las penas del joven Werther*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 2001.

GOMERY, Douglas (1986). *Hollywood: el sistema de estudios*. Ed. Verdoux S.L. Madrid, 1991.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. "Texto onírico, texto artístico". *Tekné*. Revista de arte. Nº 1. Editorial de la Universidad Complutense. Ed. Encuentro. Madrid, 1985.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Ediciones Hiperión, S.L. Colección Eutopías/Film. Madrid, 1986.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. "Enunciación, punto de vista, sujeto". Revista *Contracampo*, nº 42. Madrid, 1987.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de El manantial de King Vidor*. En: González Requena, Jesús (Compilador). *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodología. Ejercicios de Análisis*. Editorial Complutense. Madrid, 1995.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "El texto: tres registros y un dimensión". *Trama y Fondo*, nº 1. Madrid, 1996.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "Clásico, Manierista, Postclásico". *Área 5. Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria*. Nº 5. Ed.: UCM y UPV, Noviembre 1996. pp. 81-120.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. "Casablanca: La cifra de Edipo". Revista *Trama y Fondo* nº 7. Madrid, 1999.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Los Tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*. Akal. Madrid, 2002.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. "Del soberano bien". Revista *Trama y Fondo*, nº 15. Madrid, 2003. pp. 31-52.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. "Escribir la diferencia". Revista *Trama y Fondo*, nº 17. Madrid, 2004. pp. 7-24.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood*. Colección Trama y Fondo. Castilla Ediciones. Valladolid, 2006.

HAUSER, Arnold (1962). *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. 1. RBA. Barcelona, 2005.

HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl. “El pudor”. Revista *Trama y Fondo*, nº 19. *Deconstrucción y reconstrucción*. Ed. Asociación Cultural Trama y Fondo. Madrid, 2005.

KRISTEVA, Julia (1983). *Historias de amor*. Ed. Siglo XXI. México-España, 2004.

KRISTEVA, Julia (1985). *Al comienzo era el amor. Psicoanálisis y Fe*. Ed. Gedisa. Barcelona, 2002.

KRISTEVA, Julia y CLÉMENT, Catherine (1998). *Lo femenino y lo sagrado*. Ed. Cátedra. Madrid, 2000.

LACAN, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 17. El reverso del psicoanálisis* (1969-1970). Texto establecido por Jacques Alain-Miller. Ed. Paidós. Buenos Aires, 2004.

LACAN, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20. Aún* (1972-1973). Texto establecido por Jacques Alain-Miller. Ed. Paidós. Buenos Aires, 1992.

LACAN, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 4. La relación de objeto* (1956-1957). Texto establecido por Jacques Alain-Miller. Ed. Paidós. Barcelona, 1994.

LACAN, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis* (1959-1960). Texto establecido por Jacques Alain-Miller. Ed. Paidós. Buenos Aires, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1958). *Antropología Estructural*. Ed. Paidós. Barcelona, 1992.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1962). *El pensamiento salvaje*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1986.

MARKALE, Jean (1987). *El amor cortés o la pareja infernal*. José J. de Olañeta, Editor. Palma de Mallorca, 2006.

MARTIN ARIAS, Luis. *El cine como experiencia estética*. Ed. Caja España. Colección “Aprender a mirar”. Valladolid, 1997.

METZ, Christian (1977). *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario. Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Ed. Paidós. Barcelona, 2001.

MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. S. XXI. México, 1978.

PANOFSKY, Edwin (1924): *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1998.

PROPP, Vladimir (1928). *Morfología del cuento*. Ediciones AKAL. Madrid, 1998.

ROUGEMONT, Denis de (1978). *El amor y Occidente*. Editorial Kairós. Barcelona, 2002.

SAUSSURE, Ferdinand de (1922). *Curso de lingüística general*. Ediciones Akal. Madrid, 1995.

SCORSESE, Martin y WILSON, Michael Henry. *Un recorrido personal por el cine norteamericano*. Ediciones Akal. Madrid, 2001.

SCORSESE, Martin. *Martin Scorsese por Martin Scorsese*. David Thompson y Ian Christie, editores. Alba Editorial, S.L. Barcelona, 1999.

SHAKESPEARE, William. *El Cuento de Invierno (Comedias Oscuras)*. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 2000.

TORRES HORTELANO, Lorenzo Javier. *Primavera tardía de Yasujiro Ozu: cine clásico y poética Zen*. Caja España, Obra Social. Valladolid, 2005.

8.1.2. Bibliografía sobre baile

ADSHEAD, J. / BRIGINSHAW, V. / HODGENS, P. / HUXLEY, M.: *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Edita: Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana. Valencia, 1999.

ARAGAL, Francisco: *Manual de anatomía aplicada a la danza*. Ed.: Asociación de Profesores de Danza Académica de la Provincia de Barcelona. Barcelona, 1985.

BARREIRO, Javier (1985): *El Tango*. Ediciones Júcar. Colección Los Juglares, nº 64. Madrid (1989)

Características de los bailes de salón:

<<http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=275>>
(Enero 2007)

CASTELLÓ, Manuel (1997). *Los bailes de pareja. Cómo bailar: historia, técnica y estilo del vals, tango, cha cha cha, pasodoble, fox trot, rock, salsa y veintitrés bailes más*. Ed. El cuerno de la abundancia. José J. de Olañeta, Editor. Barcelona, 2004.

DRIVER, Ian. *Un siglo de baile*. Editorial Blume. Barcelona, 2001.

HESS, Remi. El Vals. *Un Romanticismo Revolucionario*. Ed. Paidós Diagonales. Barcelona, 2004.

KRAUSS, Richard: *History of the Dance*. Madison, University of Wisconsin Press, 1966.

Posturas de baile:

http://www.maj.org/p2005/icam_swan_pix.html

(Enero 2006)

http://www.lizgallego.com/salsa_schedule.htm

(Enero 2006)

<http://www.biografica.info/fotos/LOR2B.png>

(Agosto 2007)

SALAZAR, Adolfo (1949). *La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet*. Editorial Fondo de Cultura Económica. 1ª reimpresión en FCE España, 2003.

STEARNS, Marshall y STEARNS, Jean. *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*. NY, McMillan, 1968.

Terminología del baile:

<<http://www.arrakis.es/~enricang/literaria/ball/terminologia.htm>>

(Enero 2006)

8.1.3. Bibliografía sobre cine musical

ALTMAN, Rick (Compilador): *Genre: The Musical*. London and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981.

ALTMAN, Rick: *The American Film Musical*. Indiana University Press. USA, 1987.

ALTMAN, Rick: "The Musical". En *The Oxford History of Word Cinema*. Geoffrey Nowell-Smith, ed. Oxford: Oxford University Press, 1996. pp.294-303.

ASTAIRE, Fred. *Steps in time*. Ed. Harper. New York, 1959.

BABINGTON, B y EVANS, P.W: *Blue Skies and Silver Linings: Aspects of the Hollywood Musical*. Manchester: Manchester U.P., 1985.

BARRIOS, Richard: *A Song in the Dark: The Birth of the Musical Film*. New York: Oxford University Press, 1995.

BENET, Vicente José. "Ámame esta noche y la estabilización narrativa en el musical". *Revista Secuencias*, nº 5. Ed. Ocho y Medio. Libros de cine. UAM, 1996. pp. 47-67.

CABRERA INFANTE, Guillermo. *Cine o sardina*. Ed. Alfaguara. Santillana. Madrid, 1997. pp.47-66

COHAN, Steven (compilador). *Hollywood Musicals. The Films Reader*. London and New York: Routledge, 2002.

COMA, Javier. *Cantando bajo la lluvia / Centauros del desierto*. Libros Dirigido. Colección Programa Doble. Editorial Dirigido por, S.L. Barcelona, 1994.

- CROCE, ARLENE. *The Fred Astaire and Ginger Rogers Book*, Nueva York, 1972.
- DELAMATER, Jerome. *A Critical Historical Analysis of Dance as a Code of the Hollywood Musical*. Northwestern University, 1978.
- DELAMATER, Jerome. *Dance in the Hollywood Musical*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.
- DODDS, Sherril. *Dance on screen*. Ed. Palgrave. Mormillar, 2001.
- DUNNE, Michael. *American Film Musical Themes and Forms*. McFarland & Company. 2004
- DYER, Richard: "Entertainment and Utopia". En: Bill Nichols (Ed), *Movies and Methods*, vol. 2; dentro del capítulo "Genre Criticism". Universidad de California Press. Berkeley, Los Ángeles, London, 1985. pp. 220-232.
- EHRENBURG, Ilia. *Fábrica de sueños*. Ed. Akal. Madrid, 1972.
- FEUER, Jane. *El musical de Hollywood*. Editorial Verdoux, S.L. Madrid, 1992.
- FLINN, Caryl: *Strains of Utopia: Genre, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- FONTENLA, César Santos. *El musical americano*. AKAL Editor. Madrid, 1973.
- FREEDLAND, Michael. *Irving Berlin*. Londres, Nueva York, 1974.
- GALLAFENT, Edward. *Astaire and Rogers*. Columbia University Press. New York, Chichester, West Sussex. Cameron Books 2000. North America, 2002.
- GRANT, B.K.: "The Classic Hollywood Musical and the 'Problem' of Rock and Roll". *Journal of Popular Film and Television* 13. 4, 1986. pp. 195-205.
- GREEN, Stanley y GOLDBLATT, Burt. *Starring Fred Astaire*, Londres, Nueva York, 1974.
- GREEN, Stanley. *Hollywood Musicals Year by Year*. Hal Leonard Corporation. USA, 1999.
- HIRSCHHORN, Clive. *The Hollywood Musical*. Pyramid. Londres, 1991.
- HISCHAK, Thomas S. *The American Musical Film Song Encyclopedia*. Ed. Greenwood, 1999.
- Historia del cine musical:
 <<http://www.filmsite.org/musicalfilms6.html>> (enero 2006)
 <<http://www.imdb.com/Sections/Genres/Musical/>> (enero 2006)

- KOBAL John (1971). *Gotta Sing Gotta Dance. A History of Movie Musical*. Hamlyn, Londres, 1983.
- KUHN, Annette. *An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory*. I.B. Publishers. London, New York, 2002.
- LAWSON-PEEBLES, R., Ed: *Approaches to the American Musical*. Exeter: Exeter U.P. 1996.
- MARSHALL, Bill y STILWELL, Robynn. *Musicals. Hollywood & Beyond*. Intellect Books. GB (UK), 2000.
- MAST, G: *Can't Help Singin': The American Musical on Stage and Sreen*. Woodstock: Overlook Press, 1987.
- MEDHURST, Andy. "The Musical". En *The Cinema Book*. Pam Cook, ed. London: BFI, 1992, 106-112.
- MINNELLI, Vincente (1973). *Recuerdo muy bien. (Memorias)*. Editorial Libertarias. Madrid, 1991.
- MORDDEN, Ethan. *The Hollywood Musical*. St. Martin's Press, Nueva York, 1981.
- MORENO CARDENAL, Luisa. "Destrozo y destreza". *Trama y Fondo*, nº 19. Madrid, 2005. pp. 55-70
- MORENO CARDENAL, Luisa. "Pasión. Adoración. Narcisismo. La pareja de baile en tres películas". *Trama y Fondo*, nº 22. Madrid, 2007. pp. 55-70
- MUELLER, John. *Astaire dancing. The musical films*. Nueva York, 1985.
- MUELLER, John. *Fred Astaire and the integrated musical*. Cinema Journal, vol. 24, no.1. University of Texas Press, 1984. pp.28-40.
- MUELLER, John. *The filmed dances of Fred Astaire*. Quarterly Rewiev of Film Studies, vol.6, no.2. USA, 1981. pp. 135-154.
- MUNSÓ CABÚS, Joan. *El cine musical. Volumen I. Hollywood 1927-1944*. Editorial Royal Books S.L. Barcelona, 1996.
- MUNSÓ CABÚS, Joan. *El cine musical. Volumen II. Hollywood 1945-1997*. Editorial Film Ideal 2000 S.L. Barcelona, 1998.
- NADEL, Miron Howard y NADEL, Constance Gwen. *The Dance Experiencie: Reading in Dance Appreciation*. NY, Praeger, 1970.
- NEALE, Steave. "Musicals". En *Genre and Hollywood*. London & New Cork: Routledge, 2000. pp.104-112.
- PÉREZ, Adolfo. *Cine Musical*. Editorial Masters. Madrid, 2004.

RITZEL, Fred (1991): “La espontaneidad como confección – producción musical del decenio de 1930: Follow the Fleet [Siga a la Flota] (1936)” dentro del capítulo 13 (pp. 259-273): “El cine como fuerza social”. En: FAULSTICH, Werner y KORTE, Helmut (compiladores). *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas*. Vol. 2: 1925-1944. Ed. Siglo XXI, 1995.

SÁNCHEZ, Leo. *Lunas de papel y polvo de estrellas. Compositores y letristas en la edad de oro del musical*. Lleida: Editorial Milenio, 2005.

SCHATZ, Thomas. “The Musical”. *Hollywood Genres*. New York: Random House, 1981. pp.186-220.

SENNET, Ted. *Hollywood Musicals*. Columbus, Nueva York, 1981.

SHEETS, Maxine. *The Phenomenology of Dance*. Madison, University of Wisconsin Press, 1966.

SMITH, Susan. *The Musical: Race, Gender and Performance*. London and New York: Wallflower, 2005.

VALLANCE, Tom. *The American Musical*. A. Zwemmer, Londres, 1970.

VVAA. *Cine Musical Americano* (Monográfico). *Contracampo. Revista de Cine*. Nº 23. Año III. Septiembre de 1981: “El musical según las grandes productoras”. César Santos Fontenla. p. 29. “Entrevista con Busby Berkeley”. Patrick Brion, René Gilson. p. 41. “Filmografía de Berkeley”. p. 50. “Tres films de George Sidney (Escuela de sirenas, Levando anclas y The Harvey Girls)”. Francesc Llinás. p. 51. “Cenizas del sentido (Cantando bajo la lluvia)”. Juan M. Company, Jenaro Talens. p. 59.

VVAA. *El Musical* (Monográfico). *Nickel Odeon. Revista de cine*. Nº 25. Madrid, 2001.

WOLL, Allen L. *The Hollywood Musical Goes to War*. Chicago, 1983.

8.1.4. Obras de referencia

ADAMS, Willi Paul, Compilador (1977). *Los Estados Unidos de América*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 1985.

ADORNO, Theodor (1970): *Teoría Estética*. Altea, Taurus, Alfaguara. Madrid, 1989.

ADORNO, Theodor (1978-1984): *Sobre la Música*. Ediciones Paidós, Barcelona, 2006.

ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns: *El cine y la música*. Editorial Fundamentos, 1981.

AGUILAR, Carlos. *Guía de Video-Cine*. Editorial Cátedra, 1997 (6ª edición).

- ALCALDE DE LA ISLA, Jesús: *Música y Comunicación*. Fragua. Madrid, 2007.
- ALCALDE DE LA ISLA, Jesús: *El sonido, una pauta comunicativa*. Ed. UCM. Madrid, 1988.
- ALCALDE DE LA ISLA, Jesús: *Forma, función y articulación del segmento sonoro en el film*. Ed. J. Alcalde. Madrid, 1986.
- ARNHEIM, Rudolf (1966, 1971). *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*. Alianza Editorial. Madrid, 1980.
- ARNHEIM, Rudolf (1974). *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial. Madrid, 2002.
- ARIJON, Daniel. *Gramática del lenguaje audiovisual*. Escuela de cine y vídeo. Guipúzcoa, 1976.
- ARRIAGA, José Luis. *Diccionario de mitología*. Ediciones Mensajero. Bilbao, 1983.
- BANDRÉS OTO, Maribel. *El vestido y la moda*. Barcelona: Larousse Editorial, 1998.
- BEARDSLEY, Monroe C. y HOSPERS, John. *Estética. Historia y fundamentos*. Ed. Cátedra. Colección Teorema. Madrid, 1997.
- CALDERÓN, Teo. *Guía de Films*. Editor: Calderón y Villamandos. Madrid, 1997.
- CAPARRÓS LERA, José María. *Introducción a la historia del arte cinematográfico. Cap.II. El cine sonoro (1931-1959) El auge de Hollywood*. Ed. Rialp. Madrid, 1990.
- CASARES, Julio. *Diccionario ideológico de la lengua española*. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona, 2001.
- CASTILLO, Vicente. *El cine, ese desconocido*. Ed. Doble-R. Madrid. 1986.
- CHION, Michel. *El cine y sus oficios*. Ed. Cátedra. Signo e Imagen. Madrid, 1992.
- CHION, Michel (1990). *La audiovisión*. Ediciones Paidós Comunicación. Barcelona, 1993.
- CHION, Michel. *La música en el cine*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 1997.
- CHION, Michel (1998). *El sonido. Música, cine, literatura...* Ediciones Paidós Comunicación. Barcelona, 1999.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor S.A. Barcelona, 1991.
- COMA, Javier. *Historia del cine americano II (1930-1960). El esplendor y el éxtasis*. Ed. Laertes, 1993.
- COPLAND, Aaron (1939). *Cómo escuchar la música*. Fondo de cultura económica. Breviarios. Madrid, 1994.

COTTERELL, Arthur. *Diccionario de mitología universal*. Ed. Ariel S.A. Barcelona, 1988.

CROWLEY, David y HEYER, Paul (compiladores). *La Comunicación en la Historia. Tecnología, Cultura y Sociedad*. Editorial Bosch Comunicación. Barcelona, 1997.

DAVIS, Flora (1971). *La comunicación no verbal*. Alianza Editorial. Madrid, 2002.

Dictionary of American Family Names, Oxford University Press, ISBN 0-19-508137-4.

<<http://www.ancestry.com/learn/facts/Fact.aspx?fid=10&yr=0&ln=Tremont>>

(Agosto 2006)

<<http://www.ancestry.com/learn/facts/Fact.aspx?fid=10&fn=&ln=Travers>>

(Agosto 2006)

<<http://www.ancestry.com/learn/facts/Fact.aspx?fid=10&fn=&ln=Bates>>

(Agosto 2006)

Dictionary of First Names, Oxford University Press, ISBN 0192800507.

<<http://www.ancestry.com/learn/facts/Fact.aspx?fid=10&fn=Dale&ln=>>>

(Agosto 2006)

<<http://www.ancestry.com/learn/facts/Fact.aspx?fid=10&fn=Jerry&ln=>>>

(Agosto 2006)

<<http://www.ancestry.com/learn/facts/Fact.aspx?fid=10&fn=Horace&ln=>>>

(Agosto 2006)

<<http://www.ancestry.com/learn/facts/Fact.aspx?fid=10&fn=Margaret&ln=&yr=0&>>

(Agosto 2006)

DIEL, Paul. *El simbolismo de la mitología griega*. Ed. Labor S.A. Barcelona, 1995.

ECO, Umberto (1965). *Apocalípticos e integrados*. Editorial Fábula/Lumen. Barcelona, 2003.

ELIADE, Mircea y COULIANO, Ioan P (1990). *Diccionario de las religiones*. Ed. Círculo de Lectores. Barcelona, 1997.

FAULSTICH, Werner y KORTE, Helmut (compiladores). *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas*. Ed. Siglo XXI, 1995.

FEDIDA, Pierre. *Diccionario de psicoanálisis*. Alianza Editorial. Madrid, 1988.

FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía abreviado*. Ed. Edhasa. Barcelona, 1994.

FONTENLA, César S. *Enciclopedia del Séptimo Arte*. Tomo 7º: cine musical y erótico. Ed. Salvat, 1980.

FOUCAULT, Michael (1984). *Historia de la sexualidad*. 3 Vols: 1. *La voluntad de saber*; 2. *El uso de los placeres*; 3. *La inquietud del sí*. Siglo XXI Editores Argentina S.A. Buenos Aires, 2005.

FRAZER, James George (1922). *La rama dorada*. Ed. Fondo de cultura económica. Madrid, 1995.

GARCÍA MATILLA, Agustín; APARICI, Roberto; M. Valdivia Santiago: *La Imagen*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED. Madrid, 1992.

GARCÍA MATILLA, Agustín; APARICI, Roberto: *Lectura de Imágenes*. Ediciones de la Torre. Madrid, 1987.

GODARD, Jean-Luc. *Introducción a una verdadera historia del cine*. Tomo I. Editorial Alphaville. Madrid, 1980.

GOMBRICH, Ernest. H. *La Historia del Arte contada por E.H. Gombrich*. Ed. Círculo de lectores. Barcelona, 1997.

GREIMAS, A. J., COURTES, J: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos, Madrid, 1982.

GUARNER, José Luis. *Enciclopedia ilustrada del cine* (3 vols.). Ed. Labor. Barcelona, 1970.

GUARNER, José Luis. *Historia del Cine Americano III (Hollywood, 1960-1992). Muerte y transfiguración*. Ed. Laertes, 1993.

GUBERN, Román. *Cien años de cine* (Varios tomos). Bruguera, 1982.

GUBERN, Román. *Historia del Cine*. Ed. Lumen, 1997 (4ª edición).

GUBERN, Román. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona. Lumen. 1974.

GUTIERREZ ESPADA, Luis. *Elementos para la historia del cine*. Ed. Forja. Madrid, 1982.

HOWARD, Michael y LOUIS, W. Roger (ed.). *Historia Oxford del siglo XX*. Ed. Planeta. Barcelona, 1999.

JACOBS, Lea. *The Wages of Sin. Censor and the Fallen Woman Film, 1928-1942*. The University of Wisconsin Press, 1991.

JEANNE, René y FORD, Charles: *Historia Ilustrada del Cine* (3 volúmenes). Alianza Editorial, 1988.

JOHNSON, Paul (1997): *Estados Unidos. La historia*. Ediciones B Argentina S.A. Buenos Aires, 2001.

KEEPNEWS, Orrin y GRAUER, Bill (1958): *A Pictorial History of Jazz. People and places from New Orleans to modern jazz*. Spring Books. Westbook House, Fulham Broadway, London. Checoeslovaquia, 1963.

LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*. Ed. Paidós. Barcelona, 2003.

LEPROHON, Pierre. *Historia del cine*. Ed. Rialp. Madrid, 1968.

LONGSTREET, Stephen y DAUER, Alfons M: *Enciclopedia del Jazz*. Editorial Científica Eco, S.A. Barcelona, 1963.

MALTIN, Leonard. *Movie and Video Guide*. Ed. Plume. New York, 1998.

MOIX, Terenci. *La Gran Historia del Cine*. 2 Tomos. Ed. Blanco y Negro, 1996.

MUELLER, Fernand-Lucien. *Historia de la Psicología*. Ed. Fondo de cultura económica. Madrid, 1976.

NIETZSCHE, Friedrich (1874). *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial. Madrid, 2004.

ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya. *Historia de la Psicología*. Ed. P.S. Madrid, 2000.

PAHLEN, Kurt (1979). *El maravilloso mundo de la música*. Alianza Editorial. Madrid, 1995.

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *El lenguaje cinematográfico*. Gramática, géneros, estilos y materiales. Ediciones de la Torre. Madrid, 1994.

SADOUL, George (1949). *Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Ed. Siglo XXI, 1972.

STAEHLIN, Carlos María. *Teoría del cine*. Editorial Razón y Fe. Madrid, 1966.

TOMACHEVSKI, Boris (1928). *Teoría de la literatura*. Ed. Akal. Madrid, 1982.

TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne (1990). *Historia técnica y moral del vestido, 3. Complementos y estrategias*. Alianza Editorial. Madrid, 1994.

TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Ed. Ariel. Barcelona, 1992.

VALLS GORINA, Manuel (1971). *Diccionario de la Música*. Alianza Editorial, Madrid, 1997.

VALLS GORINA, Manuel y PADROL, Joan. *Música y cine*. Ultramar Editores. Barcelona, 1990.

VVAA. *Historia General del Cine*. 12 Tomos. Editorial Cátedra. Colección. Signo e Imagen. Madrid, 1996.

WYVER, John. *La imagen en movimiento. Aproximación a una historia de los medios audiovisuales*. Ediciones Documentos Filmoteca. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Valencia, 1992.

8.2. Filmografía

42ND Street (*La calle 42*, Lloyd Bacon). EEUU: Warner Bros., 1933. (DVD distribuido en España por Warner Home Video Española S.A., 2005).

All That Jazz (*Empieza el espectáculo*, Bob Fosse). EEUU: 20th Century Fox, 1979. (DVD distribuido en España por 20th Century Fox Home Entertainment España S.A., 2002).

An American in Paris (*Un americano en París*, Vincente Minnelli). EEUU: MGM, 1951. (DVD distribuido en España por Warner Home Video Española S.A., 2003).

Anchors Aweigh (*Levando Anclas*, George Sidney). EEUU: MGM, 1945. (DVD distribuido en España por Warner Home Video Española S.A., 2005).

Band Wagon, The (*Melodías de Broadway 1955*, Vincente Minnelli). EEUU: MGM, 1953. (DVD distribuido en España por Warner Home Video Española S.A., 2005).

Brigadoon (*Brigadoon*, Vincente Minnelli). EEUU: MGM, 1954. (DVD distribuido en España por Warner Home Video Española S.A., 2005).

Bringing Up, Baby (*La Fiera de Mi Niña*, Howard Hawks) EEUU: RKO, 1938. (DVD distribuido en España por Manga Films S.L.).

Carefree (*Amanda*, Mark Sandrich). EEUU: RKO, 1938. (DVD distribuido en España por Manga Films S.L., 2003).

Chicago (*Chicago*, Rob Marshall). EEUU: Universal Pictures, 2003. (DVD distribuido en España por Universal Pictures Iberia, S.L., 2003).

Cover Girl (*Las Modelos*, Charles Vidor). EEUU: Columbia, 1944. (DVD distribuido en España por Columbia Tristar Home Entertainment y cía, 2003)

Dirty Dancing (*Dirty Dancing*, Emile Ardolino). EEUU: Vestron, 1988. (DVD distribuido en España por Tri Pictures España).

Everyone Says I Love You (*Todos Dicen I Love You*. Woody Allen, 1997).

Flying Down to Río (*Volando hacia Río de Janeiro*, Thornton Freeland). EEUU: RKO, 1933. (DVD distribuido en España por Manga Films S.L., 2004).

Follow the Fleet (*Sigamos la Flota*, Mark Sandrich). EEUU: RKO, 1936. (DVD distribuido en España por Manga Films S.L., 2003).

Funny Face (*Una Cara con Ángel*, Stanley Donen). EEUU: Paramount, 1957. (DVD distribuido en España por Paramount Home Entertainment España S.L., 2000).

Gay Divorcee, The (*La alegre divorciada*, Mark Sandrich). EEUU: RKO, 1934. (DVD distribuido en España por Manga Films S.L.).

Gentlemen Prefer Blondes (*Los caballeros las prefieren rubias*, Howard Hawks). EEUU: 20th Century Fox, 1953. (DVD distribuido en España por 20th Century Fox Home Entertainment España S.A., 2002).

Gold Diggers of 1933 (*Vampiresas de 1933*, Mervyn LeRoy). EEUU: Warner Bros. Pictures, Inc. & The Vitaphone Corp. (DVD distribuido en España por Warner Home Video Española S.A., 2006).

Grease (*Grease*, Randal Kleiser). EEUU: Paramount, 1978. (DVD distribuido en España por Paramount Home Entertainment España S.L., 2002).

Great Ziegfeld, The (*El Gran Ziegfeld*, Robert Z. Leonard). EEUU: MGM, 1936. (DVD distribuido en España por Warner Home Video Española S.A., 2004).

Guys and Dolls (*Ellos y Ellas*, J. L. Mankiewicz). EEUU: MGM, 1955. (DVD distribuido en España por MGM Home Entertainment España S.A., 2004).

King and I, The (*El Rey y Yo*, Walter Lang). EEUU: 20th Century Fox, 1956. (DVD distribuido en España por 20th Century Fox Home Entertainment España S.A., 2001).

Moulin Rouge! (*Moulin Rouge!* Baz Luhrmann). EEUU: 20th Century Fox, 2001. (DVD distribuido en España por 20th Century Fox Home Entertainment España S.A., 2001).

New York, New York (*New York, New York*, Martin Scorsese). EEUU: United Artist, 1977. (DVD distribuido en España por MGM Home Entertainment España S.A., 2005).

Oklahoma (*Oklahoma*, Fred Zinnemann). EEUU: 20th Century Fox, 1955. (DVD distribuido en España por 20th Century Fox Home Entertainment España S.A., 2006).

On The Town (*Un día en Nueva York*, Stanley Donen). EEUU: MGM, 1949. (DVD distribuido en España por Warner Home Video Española S.A., 2005).

Pennies from Heaven (*Dinero Caído del cielo*, Herbert Ross). EEUU: MGM, 1981.

Saturday Night Fever (*Fiebre del Sábado Noche*, John Badham). EEUU: Paramount, 1977. (DVD distribuido en España por Paramount Home Entertainment España S.L., 2004).

Seven Brides for Seven Brothers (*Siete Novias para Siete Hermanos*, Stanley Donen). EEUU: MGM, 1954. (DVD distribuido en España por Warner Home Video Española S.A., 2002).

Shall we Dance (*Ritmo loco*, Mark Sandrich). EEUU: RKO, 1937. (DVD distribuido en España por Manga Films S.L., 2003).

Singin' in the Rain (*Cantando bajo la lluvia*, Stanley Donen y Gene Kelly). EEUU: MGM, 1951. (DVD distribuido en España por Warner Home Video Española S.A., 2002).

Sweet Charity (*Noches en la ciudad*, Bob Fosse). EEUU: Universal, 1969. (DVD distribuido en España por Universal Pictures Iberia S.L., 2004).

They Shoot Horses, Don't They? (*Danzad, danzad, malditos*, Sydney Pollack). EEUU: MGM, 1969. (DVD distribuido en España por Manga Films).

Top Hat (*Sombrero de copa*, Mark Sandrich). EEUU: RKO, 1935. (DVD distribuido en España por Manga Films S.L.).

Viva Las Vegas (*Cita en las Vegas*, George Sidney). EEUU: MGM, 1963. (DVD distribuido en España por MGM Home Entertainment España S.A., 2004).

West Side Story (*West Side Story*, Robert Wise y Jerome Robbins). EEUU: United Artist, 1961. (DVD distribuido en España por MGM Home Entertainment España S.A., 2000).

You Never Were Lovelier (*Bailando nace el amor*, W.A.Seiter). EEUU: Columbia, 1942. (DVD distribuido en España por Columbia Tristar Home Entertainment y cía, 2004).